"Pina Bausch via mais, ouvia mais e sentia mais. E a delicadeza, humildade e intensidade com que o fazia, despertou nos bailarinos e no público uma reacção semelhante na intensidade. Estimulados por ela, vimos mais, ouvimos mais e sentimos mais. Coisa cada vez mais rara numa sociedade onde a apatia se instala com facilidade frente ao televisor ou ao ecrã do computador e onde o convívio da diferença, de cultura e de personalidades dentro de cada cultura, é uma riqueza que existe sem que lhe demos o devido valor. E ela viu isso em Lisboa. Está em *Masurca Fogo*, como repara Gil Mendo. E em Lisboa, as pessoas continuam a cruzar-se com a diferença sem executar o movimento de aproximação e de encontro, de troca, de convivência, de partilha. Enquanto os dias correm demasiado depressa, cada vez vimos menos, ouvimos menos, sentimos menos. Não era esse o programa de Pina Bausch. E por isso também, mas não só, o seu tempo em cena era diferente do tempo dos dias rápidos. E por isso em cena, mas não só, os olhos se fechavam, não para verem menos, mas para sentirem mais e observarem mais profundamente o que sentiam."

Claudia Galhós

LeYa
www.leya.com
D.QUIXOTE
www.dquixote.pt
ISBN 978-972-20-4117-1
9 789722 041171
BIOGRAFIAS/MEMÓRIAS

PINA BAUSCH Claudia Galhós

PINA BAUSCH

Ensaio Biográfico

Prefácio de
Jorge Salavisa

Claudia Galhós

D.QUIXOTE

Claudia Galhós

Nasceu em Lisboa, em 1972. Actualmente, escreve sobre artes performativas para o semanário *Expresso*. Foi editora do suplemento semanal «Artes de Palco», do programa *Magazine*, do canal 2 da RTP (de 2004 a 2006). Desde 1994, trabalha e colabora com diversos jornais, *sites*, rádios e revistas em Portugal e no estrangeiro. Estreou-se na área da ficção em 2001, com *Sensualistas*, o primeiro livro da Trilogia Rock, ao qual se sucedeu *Conto de Verão* (2002), e *O Tempo das Cerejas* (2007). Tem diversos contos publicados em colectâneas em Portugal e no estrangeiro, e textos sobre teatro e dança em publicações estrangeiras, alguns apresentados em conferências internacionais ou no âmbito de acções de formação e seminários dedicados à escrita sobre artes performativas. Nesta área, editou em 2006, pela Assírio & Alvim, o livro *Corpo de Cordas – 10 anos de Companhia Paulo Ribeiro*. É consultora da colecção de livros *Dança e Pensamento*, editada a partir de 2009 em Espanha, traduzida para galego, castelhano e catalão, resultante da colaboração entre o Mercat de les Flors (Barcelona), o Centro Coreográfico Galego (Galiza) e a Universidade de Alcalá (Madrid). Nesta colecção, publicou em 2009 o ensaio «Unidades de Sensação» na colectânea *Arquitecturas do Olhar*.

Ítalo Rui
Coimbra | Portugal
2015

Claudia Galhós

Pina Bausch – Sentir mais

Ein Stück für Pina Bausch
(Uma peça para Pina Bausch)

D.QUIXOTE

RESPEITE OS DIREITOS DE AUTOR
NÃO FOTOCOPIE LIVROS

Título: Pina Bausch – Sentir mais
© 2010, Claudia Galhós
© 2010, Publicações Dom Quixote
Fotografias do extratexto: © José Frade e © José Manuel

Revisão: Rita Almeida Simões
Paginação: Júlio Matias
Impressão e acabamento: Multitipo

1.ª edição: Junho de 2010
Depósito legal n.º 311 554/10
ISBN: 978-972-20-4117-1
Reservados todos os direitos

Publicações D. Quixote
Uma editora do Grupo Leya
Rua Cidade de Córdova, n.º 2
2610-038 Alfragide – Portugal
www.dquixote.pt
www.leya.com

ÍNDICE

Prefácio de Jorge Salavisa 7
Introdução 9
I Primeiras Impressões 11
II Namoro 75
III Amor 165
Tanztheater Wuppertal Pina Bausch em Lisboa 273
Posfácio 275

PREFÁCIO

de Jorge Salavisa

> *Uma obra de arte não é apenas sobre qualquer coisa; é qualquer coisa. Uma obra de arte é uma coisa do mundo, não apenas um texto ou comentário sobre o mundo*[1].
>
> Susan Sontag

Um livro de viagens interiores, é assim que sinto este trabalho de Claudia Galhós. A cada palavra, sou(somos) remetido(s) para o primeiro encontro com Pina, para o que foi Pina Bausch na(s) minha(nossas) vida(s). «Cada um tem o seu primeiro encontro com Pina Bausch. A primeira peça que se vê é para cada um o começo de uma história de amor[2].»

Para mim essa «história de amor» começou com *1980 - Ein Stück von Pina Bausch*, no Sadler's Wells Theatre (Londres, 1982), a convite de Stephen Remington. A experiência, que me alterou profundamente primeiro como espectador e depois como pessoa, foi inesquecível. Depois do primeiro encontro, foram-se sucedendo outros até ao último, em 2008, quando, pela derradeira vez, Pina dançou *Café Müller* no palco da sala principal do São Luiz. A cada encontro a descoberta e a estranheza de encontrar alguém que, «num mundo de desatenção e alheamento, viu mais, ouviu mais e sentiu mais»[3].

---

[1] Susan Sontag, *Contra a Interpretação e Outros Ensaios*, Lisboa, Gótica, 2004, p. 41.

[2] Página 17.

[3] Página 24.

Hoje, penso em Pina e no seu trabalho como «uma coisa do mundo». A mudança existe para além dela, nas peças e nas marcas indeléveis que deixou. Pina Bausch continua a obrigar-nos a reinventar histórias e a reinventar a dança.

Em Maio de 2008, no contexto do «2008 – Um Festival Pina Bausch», escrevi: «Desde a primeira vez em que fui surpreendido pelos vestidos estampados, cenários e movimentos do trabalho de Pina, que me preocupa o tempo de pensamento, o espaço para olhar esta mulher de expressão frágil e olhar tímido, esta coreógrafa determinada que mudou a face da dança contemporânea[4].» Esse tempo e esse espaço continuam a preocupar-me; é preciso olhar para os caminhos abertos, para as leituras de Pina Bausch. O convite que nos faz Claudia Galhós a aproximarmo-nos dela, a conhecê-la e a descobri-la, desde a menina Philippina à reconhecida Pina Bausch, é de um imenso valor e permitirá continuar a compreender a influência do *tanztheatre* e do olhar bauschiano na dança e na arte.

Também a relação com Claudia Galhós foi sendo de continuidade e de partilha. Sustentada pela dança, é certo, e pelo cruzamento constante dos nossos caminhos, mas também, e muito, pelas longas conversas em redor das memórias, das experiências e dos sentimentos que tínhamos no encontro comum que era (é) Pina Bausch. Essas horas de conversa reencontro-as aqui, neste livro. E volto assim a cada peça e a cada movimento de Pina, volto também a cada momento meu, a cada repercussão da sua presença na minha vida enquanto pessoa e enquanto programador. Pina continua a questionar-me. «Como és quem és?»

---

[4] Notas de programa de «2008 – Um Festival Pina Bausch», CCB/SLTM.

INTRODUÇÃO

Esta é uma história que fala de cada um de nós a partir de uma história de dança. Faz parte da História da Dança. Deixemo-nos que fala de cada um de nós. E do profundo desejo de reinventar as relações humanas, desenhando sucessivos esboços, na crença na possibilidade de vivermos juntos. O coração desta história é o encontro entre as pessoas. O elogio da diferença. Mas um encontro fundado na relação de intimidade e na declaração de amor. Não se chega lá sem empenho, profundo desejo e esforço. Temos de atravessar toda a experiência do viver. O abandono, a morte e a solidão. Mas é possível. Deixemo-nos guiar por Pina Bausch, para ouvir mais, viver mais, sentir mais. Esta história conta-se a partir de Lisboa. Com amor.

I

PRIMEIRAS IMPRESSÕES

O café de Pina

Lembras-te?

«Recorda-te de mim.»

A voz da mulher rosa transparente.

A estranheza da visão primeira daquele corpo deambulante. A ameaçar desmaiar.

A percorrer em queda a parede cinzenta de um café. Amparado da queda pela parede cinzenta de um café.

O corpo espectro. Quase a desaparecer por baixo da leveza transparente rosa da camisa de dormir.

Mulher rosa transparente.

Ao fundo, do outro lado das paredes de vidro, uma porta giratória. Uma mulher agitada irrompe por ali. Passos rápidos, cabelo vermelho, cor de fogo. O espectro, mulher rosa transparente, quase imóvel, permanece mudo perante o movimento sonâmbulo, apoiado na parede, em agonia. Os braços estendidos em frente. As mãos, levemente encurvadas em concha, viradas para cima. As mãos assim, ligeiramente encurvadas para cima, abrem-se timidamente ao mundo. As mãos assim, ligeiramente encurvadas para cima, não se expandem numa abertura total, reenviam sempre, nessa concavidade, os sentimentos para dentro do ser. Tão levemente que quase não existe. Rosa transparente. Para o interior do corpo.

Lembras-te?

«Recorda-te de mim.»

O que significam aquelas mãos? O que significa aquela parede onde o corpo embate repetidamente? Aquela parede? Ampara o corpo, de costas, antes de deslizar em direcção ao chão. Queda? Desistência? Ou descanso? Recolhimento na ternura interior? Memória? E a duplicação desse corpo-fantasma pelo outro corpo-fantasma de outra mulher? Uma segunda mulher irrompe em rosa leve sobre a pele, como que arrancada à tranquilidade do calor do sonho. As duas nos olhos fechados. A segunda mulher com os cabelos escuros soltos, a camisa de noite rosa. E a mesma incapacidade de ver.

O corpo em desassossego, aos tropeços por entre as cadeiras. E o homem em seu redor. O homem que lhe abre o caminho, que lhe desocupa o espaço de movimento, para a libertar dos obstáculos. O homem que a olha terno, amável, e lhe vigia os movimentos como se se esquecesse de si próprio e guardasse para ela toda a sua atenção.

Lembras-te?

É como um primeiro beijo. Sonhado. É como um primeiro beijo interrompido. Sonhado. O beijo que não chegámos a dar.

Lembras-te de não ter compreendido?

Lembras-te de nada fazer sentido?

Lembras-te de quantas vezes nos sentimos assim? Sem nada compreender? Sem nada fazer sentido?

E lembras-te de que escutámos a voz da mulher atrás de nós comovida. Ela dizia: Viste? Sentiste? O amor? O desejo de amor? E tantas outras coisas que ela disse para alguém que estava com ela. E nós presos num olhar. Sem nos conhecermos. Presos num olhar. Numa primeira noite em que nos

cruzámos. Nós presos num olhar. Presos no olhar de Pina Bausch. Eterno.

À saída, ficámos a conversar. A procurar perceber. A procurar algum sentido para a razão por que aquelas imagens, aparentemente desconexas, nos tocaram tanto, nos perturbaram tanto. A procurar perceber por que aqueles homens e mulheres, sonâmbulos ou espectros, nos chegaram como testemunhas de horror poderosas, de uma imensa e delicada beleza.

Foi o primeiro encontro. Entre nós. Cada um tem o seu primeiro encontro com Pina Bausch. A primeira peça que se vê é para cada um o começo de uma história de amor. Para alguns, foi em 1989, nos Encontros Acarte, na Gulbenkian. O ano em que veio a Lisboa pela primeira vez. *Na Montanha Ouviu-se Um Grito*... Era esse o título da peça...

Seguíamos o movimento das mãos que dançavam. Pursell a envolver o ambiente numa melodia de fundo. A acompanhar os passos que se afastavam do teatro. Ficam sempre as imagens. As memórias dessa dança a que regressamos sempre que fechamos os olhos.

Pina Bausch.

Lembras-te?

«Recorda-te de mim.»

Naquele tumulto de impressões e sentimentos, recordámos o amor, os dias felizes que sucediam aos dias tristes. Olhámos mais, escutámos mais e sentimos mais.

Olhar mais, escutar mais e sentir mais o mundo.

Saímos abertos, disponíveis, sensíveis. Despertos para os outros e para nós próprios.

Por mais que tentássemos deslindar os sentidos daquelas aparições físicas, por entre as cadeiras, no jogo de sugestões sensoriais que esconde tanto quanto revela, o que persistia era o enigma. E esse mistério tomava conta das nossas histórias, as histórias próprias de cada pessoa, de cada espectador, atravessadas por esse estímulo e por esse encontro.

Lembras-te?

Café Müller.

O café de Pina Bausch. O ambiente de café do restaurante da infância de Pina Bausch? *Café Müller* na Fundação Calouste Gulbenkian a 6 e 7 de Setembro de 1994. Foi um dia feliz. Por acaso. Preenchido de imagens de infelicidade. Imagens de felicidade. Imagens habitadas de vida interior.

E depois de *Café Müller* e uma breve conversa de intervalo, eis em palco a terra nos corpos e a exaustão na alma em *A Sagração da Primavera.*

«Recorda-te de mim.»

Cada um de nós que ali estava, estava esquecido de si. Cada pessoa na plateia, cada pessoa na rua. Cada vez mais esquecida de si própria. Cada pessoa desligada da vida, conformada com a vida. Esquecidas de que têm um corpo. Não o sentíamos como antes. Esquecidos de que esse corpo não é apenas uma matéria que nos transporta de um lado para o outro dos dias e das noites, num automatismo funcional, sem pulsação interna. Estávamos esquecidos de que tínhamos um corpo e de que esse corpo era carne, e vísceras, e sangue, e sentimento. E habitava em nós toda uma vida interior que era um mistério e que havíamos esquecido que possuíamos. Eram os olhos fechados? Mas não fechados para dentro. Era desatenção.

Lembras-te?

Tínhamo-nos esquecido.

A mulher rosa transparente.

«Recorda-te de mim.»

História de amor

Há uns anos que se falava dela. Mas a existência do que fazia era ainda um rumor distante, que chegava até nós no eco pasmado de quem a tinha visto ao vivo e queria partilhar a descoberta. Havia fragmentos de imagens e de ideias transportados pelas vozes dos especialistas de dança que a referiam nas conferências, que mostravam excertos de vídeos de primeiras peças, e a ofereciam como um exemplo de outra forma de fazer dança, que era uma outra forma de falar da humanidade.

Mas primeiro chegaram os filmes à televisão.

A RTP2, com o entusiasmo de Rui Esteves, apresentou-a no *Artes e Letras* de 1984. Rui Esteves maravilha-se pelas imagens das «peripécias da comédia humana»[1] que a realizadora belga Chantal Akermann lhe mostra de um documentário por acabar sobre Pina Bausch. Precisava de dinheiro para terminar o projecto e Rui Esteves vai ter com Fernando Lopes – então director de co-produções da RTP –, que investe dez mil contos para a finalização do que viria a ser «Un jour Pina a demandé», de 1983. A RTP torna-se assim co-produtora daquele documentário, que entra pelas casas portuguesas em finais do ano seguinte, e com ele se faz a introdução ao mundo de Pina Bausch, com imagens dos cravos de *Nelken* – a peça do palco coberto de cravos, onde uma mulher nua com um acordeão ao peito se passeia e onde um homem canta, em linguagem gestual, *The Man I Love* de Gershwin. Ao vivo, a peça de 1982 chegou a Lisboa, ao São Luiz, em Setembro de 2005. Mas nessa longínqua noite de 1984, lá estavam as flores, de um rosa desmaiado, por entre um olhar mais íntimo que alcança, naquele documentário, os mecanismos sensíveis e humanos da criação de Pina Bausch. Nessa mesma noite, passou também *A Sagração da Primavera*.

---

[1] Rui Esteves, catálogo do programa de «2008 – Um Festival Pina Bausch».

Ainda antes da primeira vinda a Lisboa, foi a mesma RTP2 que mostrou *Café Müller*, em 1985, pouco depois do filme *E la Nave Va* de Fellini. Curiosamente a mesma cegueira em *Café Müller* e em *E la Nave Va*. Ou talvez diferentes formas de sentir o mundo de olhos fechados.

Aos mais atentos chegavam as reacções polémicas às primeiras criações da coreógrafa em Wuppertal. As vozes ofendidas acompanharam-na durante a década de 70 e os primeiros anos de 80. E novamente em 1984 renasciam as críticas inflamadas com a estreia da companhia nos Estados Unidos. Arlene Croce, a crítica de dança da *The New Yorker*, foi particularmente violenta quando a intitulou de «Terrorista do Teatro», referindo-se a uma «pornografia da dor» resultando de um repetido evocar do «acto de brutalização e humilhação». Uma estética da violência que muitos recebiam como pura provocação.

Entre o ódio e a paixão. Não havia indiferença.

As pessoas falavam dela e falavam da estranheza. Falavam do impacto. Falavam da impossibilidade de compreender. Ou de vislumbrar um mundo perturbador, talvez por ser tão íntimo da intimidade humana.

Reagiam a uma imagem por vezes difícil de encarar, por partilhar um retrato do humano em carne viva, sem embelezamentos nem disfarces. Queriam a perpetuação do engano. Continuar a olhar para a perfeição. Permanecer na felicidade ignorante que troca o real por uma idealizada fantasia bela, que era o que tinham antes em Wuppertal. E passados todos estes anos, esta é uma luta que permanece, ainda hoje, por todo o mundo.

Pina Bausch é o Lucien Freud da dança. Pasme-se o senhor que não se veja representado como entidade suprema e perfeita, mas antes com as pregas de gordura e outras imperfeições do homem comum.

Com esta visão sentida do outro, que o aceita como é, fazendo dos seus defeitos qualidades, também a própria forma da arte, neste caso dança, se altera. Não há piruetas, não há bailarinas acrobáticas a voar, como anjos, sem peso. Os comportamentos e as acções do quotidiano substituíram esses gestos de exibição de virtuosismo vazio e inconsequente. Também na forma como agiam em cena, o diálogo fazia-se de proximidade, e rente à terra. Mesmo que, nessa aparente banalidade, os bailarinos da Pina Bausch sejam sempre extraordinários intérpretes formais da dança, ela é sempre habitada por um coração pulsante e uma inquietude feita de memórias e sonhos de futuro.

Naquele ano de 1994, Lisboa vivia a dinâmica entusiástica da Capital Europeia da Cultura. O Acarte, através dos Encontros, programou um cartaz representativo do mundo bauschiano, ao qual o Centro Cultural de Belém se associou, apresentando no seu palco cinco peças: *Café Müller*, *A Sagração da Primavera*, *Kontakthof*, *1980 – Uma Peça de Pina Bausch* e *Viktor*. Entre estes tempos diferentes, e estas janelas de acesso à sua obra – por via da televisão, dos testemunhos que trazem imagens feitas de vento que se colam à pele de quem viu um espectáculo e falou dele, ou os palcos dos teatros portugueses –, foi nascendo uma história de amor. Ou várias histórias de amor.

A história de amor que ligou os portugueses a Pina Bausch e às pessoas-artistas da sua companhia é apenas uma das que se fala neste livro.

A RTP2 apresenta entretanto outros documentários e peças de Pina. Em 1992 passa a versão filmada de *1980 – Ein*

Stück von Pina Bausch e *A Prime for Pina*, documentário-ensaio de devoção de Susan Sontag que «descreve o trabalho da coreógrafa alemã Pina Bausch como representativo de uma distinta tradição alemã da dança, teatro e ópera iniciada por Wagner. Também compara o estilo de Bausch a coreógrafos seus contemporâneos, como Lucinda Childs ou Merce Cunningham. Ao contrário de outros coreógrafos femininos que optaram por uma abordagem unissexo da dança, de modo a que os homens e as mulheres possam dançar os mesmos movimentos, Bausch enfatiza os papéis diferentes que os sexos desempenham e incorpora elementos não apenas autobiográficos mas das vidas dos seus bailarinos»[2]. Seguiram-se *O Lamento da Imperatriz* em 1996 e *Palermo Palermo*, em 1997.

Depois destas, Pina voltou. Em 1998, por ocasião da Exposição Mundial de Lisboa (Expo'98), criou, em residência em Lisboa, *Masurca Fogo*. Para além da peça, guardamos a memória dos silêncios, dos olhares, e da cumplicidade entre a coreógrafa, os bailarinos e a cidade fixados no documentário realizado por Fernando Lopes, *Lissabon Wuppertal Lisboa*, que acompanhou todo o processo de criação.

Em 2003 regressou alegre. Ela, que sempre fugia da comunicação social, que raramente dava entrevistas ou mesmo aparecia em conferências de imprensa, surgiu iluminada por sorrisos. Os imensos olhos azuis inclinavam-se em ternura e felicidade sobre todos os que com ela se cruzavam. Estranhamente leve e festiva. Mas sempre de negro e com um cigarro entre os dedos. Ainda assim, falou pouco quando se encontrou com os jornalistas, a antecipar a estreia. Peter Pabst, cenógrafo da companhia desde 1980, falava por ela, falava por

---

[2] Leland Poague e Kathy A. Parsons, «Susan Sontag, an Annoted Bibliography, 1940-1992», em *Modern Critics and Critical Studies*, vol. 22, Garland Publishing Inc., Nova Iorque, 2000, pág. 264.

ele, protegia-lhe a mudez da voz que se libertava na expressividade em cena.

A alegria estava também na peça que trazia esse ano. *Água* foi criada em residência no Rio de Janeiro em 2001 e apresentada no CCB em 2003. Em 2005, o Teatro São Luiz ofereceu *Nelken* e *Ten Chi*. Em 2007 chegou com *Para as crianças de ontem, hoje e amanhã*, um título que é mais do que o nome de um espectáculo, é quase o manifesto de um programa de vida artística: para todas as crianças que os adultos puderam manter vivas dentro deles na jovial e infantil traquinice e alegria, alimentadas por uma liberdade de agir e de se comportar sem constrangimentos do socialmente aceitável.

Estava guardado mais um grande momento: «2008 – Um Festival Pina Bausch», de programação partilhada entre o Teatro São Luiz e o Centro Cultural de Belém, e por dois programadores apaixonados pela obra da coreógrafa – Jorge Salavisa e António Mega Ferreira, respectivamente.

Mas fomos apanhados desprevenidos. Não sabíamos que se tratava de uma despedida. De 2 a 9 de Maio de 2008 houve espectáculos: *Nefés*, *Masurca Fogo*, *Café Müller*. Houve filmes: *O Lamento da Imperatriz*, *A Sagração da Primavera* e *Lissabon Wuppertal Lisboa*. E houve conversas com bailarinos da companhia (Dominique Mercy, Nazareth Panadero), com o cenógrafo Peter Pabst, e com artistas e teóricos portugueses de algum modo ligados à obra de Pina Bausch: Luísa Taveira, José Sasportes, Fernando Lopes, Maria João Seixas, André Teodósio, Olga Roriz ou Rui Horta. E, nessa vinda, Pina Bausch despediu-se. Sem sabermos que se despedia. Morria no ano seguinte, a 30 de Junho de 2009.

No palco do São Luiz, aos 67 anos, a 9 de Maio de 2008, Pina Bausch dançou pela última vez *Café Müller*. A mulher de rosa transparente que nunca esqueceremos.

A história de amor permanece viva, fundada na sedução do mistério, da estranheza, da inquietação. De uma vida que, sendo feita do eterno movimento da dança com todo o corpo consumido por essa entrega e intimidade, toca o mundo e toca cada um de nós, porque é dessa espécie rara de arte onde a felicidade ainda pode ser sonhada, mesmo que arranhada e atravessada pela dor. A esperança espreita por entre gestos de mágoa nesse olhar azul intenso atento aos outros. Com os braços abertos ao mundo, ela inscreveu na história de cada um recordações que quase fazem parte de um álbum de família partilhado, onde as pessoas se podem encontrar com prazer na diferença. Alguém que, num mundo de desatenção e alheamento, viu mais, ouviu mais e sentiu mais.

Marika Röck antes de Pina

Pergunta: «Exemplo de alguma coisa perigosa com um objecto gracioso[3].»

Antes de todas as outras, houve Marika Röck. Estávamos em finais dos anos 40.

Lá estão as crianças. A brincar.

As mãos e os braços enfiados na terra.

O lugar do jogo situa-se por detrás da casa da infância. O terreno que os pais de Philippina Bausch tinham comprado. Antes havia sido um centro de jardinagem. A ideia era construir um restaurante-jardim com pista de dança. Começaram pelo jardim. Cobriram o chão de cimento, em forma

---

[3] Raimund Hoghe, *Pina Bausch: Histoires de théâtre dansé*, L'Arche, Paris, 1987, pág. 12, tradução do alemão por Dominique Petit, tradução para português da autora. A questão surge no processo de criação de *Two Cigarettes in the Dark*, de 1985, tal como anotou no «jornal de criação» Raimund Hoghe, hoje coreógrafo em nome próprio, mas então escritor e dramaturgo da coreógrafa.

de círculo, e o centro ficou pronto. A pista de dança estava apta a receber bailes futuros.

Foi tudo o que fizeram. O resto ficou por construir. Mas para as crianças era tudo de que precisavam.

A interrogação, em jeito de desafio, poderia ser outra que não «Exemplo de alguma coisa perigosa com um objecto gracioso», que vem da mesma colecção que mais tarde compõe o método de criação da coreógrafa. Mas aqui, neste lugar habitado de inocência, o perigo está docemente próximo de uma ingénua graciosidade. Mas poderíamos começar pelo amor. Porque é sempre lá que vamos dar.

Então, seria: «colocar em qualquer parte um beijo de alguém»[4]. E os bailarinos respondiam. Uma acção. Um gesto. Uma frase. Uma canção... Davam sempre um pouco mais de si, quando confrontados com um desafio de Pina Bausch, quando se dispunham a vulnerabilizar-se e a procurar dentro de quem eram, não sabendo exactamente o que poderiam encontrar, e descobrindo-se por vezes diferentes de quem pensavam ser nessa procura. Mas na idade das primeiras descobertas, a da infância, as perguntas não estavam ainda formuladas.

Ao ar livre, tinham um espaço multifacetado. Um terreiro e uma antiga e rústica estufa e tudo o resto em que se podiam transformar por via do jogo livre da imaginação. A casa velha das plantas foi o lugar do primeiro teatro e dança. E o lugar do primeiro teatro e dança era o lugar da brincadeira de criança de Marika Röck.

Marika Röck é já uma versão de Marika Rökk, cantora, bailarina e actriz egípcia, de descendência húngara, que em 1948 ganha a primeira edição dos Prémios Bambi, da televisão alemã, para o melhor artista dos *media*. Nas memórias que partilha mais tarde, Pina Bausch troca o primeiro «k» pelo «c». Esta primeira referência ao mundo dos espectáculos surge já associada a uma personalidade múltipla nas linguagens artísticas que domina, uma vez que Marika Rökk, a verdadeira, era uma estrela do cinema alemão de então, que tinha dançado no Moulin Rouge. Estes eram também os anos dos filmes musicais norte-americanos, e a imagem mais mediática da estrela de cinema era a actriz que, para além de representar, cantava e dança.

---

[4] *Ibidem*, pág. 104.

O espaço rodeado por natureza selvagem. Marika Röck contemplava maravilhada – no convívio contrastante da erva que crescia desalinhada e das flores iluminadas pelo sol da Primavera – as cores da paisagem verdejante a compor o cenário.

É tentador esse impulso de definir relações entre imagens semelhantes, e legítimo, mas nem sempre significa que essa relação seja resultado de uma intenção consciente, de um gesto criador autobiográfico intencional. Ainda assim, com as devidas cautelas, esse convívio com a natureza está presente na moldura bauschiana desde o início. E reencontramo-lo mais tarde, no enquadramento cénico e humano das peças que veio a criar. Em menina, a natureza servia de cenário não construído ao movimento livre da expressão do seu corpo infantil, em que a dança faz parte das brincadeiras.

A partir da década de 70, os cenários de muitas das suas peças são povoados por elementos da terra, da água, das flores, dos montes, por animais (hipopótamos, crocodilos, cervos, peixes...). A natureza irrompe em palco, em paisagens compostas por um chão imenso de flores (em *Nelken*, o tapete de cravos), como a escarpa de rochas à beira-mar (em *Masurca Fogo*), a grande montanha de flores vermelhas

(em *O Lavador de Janelas*), ou o chão de terra (em *A Sagração da Primavera*)...

É a mesma ordem do natural que está na origem da sua aprendizagem e vivência da dança. Podemos ver nesta relação um sentido autobiográfico, mesmo que inconsciente, que se reflecte de forma sublime nos mundos que cria em cena.

Mas, em menina, as brincadeiras eram já proibidas e secretas. Juntavam-se ali e inventavam um zoo. Havia crianças a fazer de animais. Havia crianças a fazer de visitantes que visitavam as crianças a fazer de animais. Havia colchões a fazer de trampolim. Havia crianças aos saltos em cima de colchões. Havia o Verão. Era o Verão das crianças sentadas no terreiro onde se deliciavam com as cerejas que pendiam sobre as suas cabeças.

Nessa casa antiga surgiu o primeiro movimento. O primeiro movimento, teatro ou dança, tem a idade e o olhar da inocência. Sem consciência de que era feito. Talvez...[5] A certeza é algo nunca pronunciado numa frase. Nem mais tarde, já adulta. Era sempre um *talvez*... Era sempre um *e se*... Ou um *pode ser que*... Mas isso são já expressões da maturidade, mesmo que de visita a um tempo infantil. Aqui, estamos ainda no tempo infantil a que a memória adulta regressará repetidamente. Um jardim zoológico habitado por crianças que eram animais ou pessoas. Acreditavam que seriam famosos. Marika Röck foi.

A pequena visitante do zoo, Marika Röck, é Pina Bausch. Tornou-se numa referência mundial, cujo papel no mundo extravasa o universo da dança.

Nesses tempos do zoo e de Marika Röck, havia um secretismo. Inocente. A brincadeira acontecia ocultada do olhar materno, que não aprovava. O grupo tinha um sinal combinado. Mal Anita Bausch aparecia no horizonte de visão, o alarme era lançado. E as crianças escondiam-se.

---

[5] Pina Bausch, «What moves me», discurso proferido a 11 de Novembro de 2007, nas «Kyoto Prize Commemorative Lectures: Arts and Philosophy», Inamori Foundation.

Pina Bausch era já nesses tempos a graciosidade, que timidamente instalava a interrogação como um instrumento de perturbação, que tão poderoso e inquietante se veio a revelar mais tarde. Ela própria poderia ser o «exemplo de alguma coisa perigosa com um objecto gracioso». Dois opostos conciliados numa mesma unidade, não sendo mais opostos mas faces diferentes de uma mesma imagem. O oposto conciliado, enriquecedor de uma identidade. Será sempre assim a sua arte. Como a vida.

Há segredos que ela nunca contou, pelo menos não por palavras, de forma esclarecedora. Permaneceu presente um tom misterioso, um secretismo, um silêncio, um olhar mudo intenso que nos atraía para ela, para a história que não contava e para as ideias que tinha do mundo e que devolvia ao mundo, como um reflexo num espelho invertido nos espectáculos que criava. Mas estamos ainda com Marika Röck.

A infância era a casa de sons e de aromas. Pelo menos eram cheiros e cores o que lhe ocorria quando olhava para as fotografias desses tempos[6]. Foram os primeiros anos da construção de memórias e de imagens. Quantas delas não estarão nas obras que criou?

A revolucionária

A revolução teve um instrumento que é uma forma de comunicação e de criação artística: a dança-teatro. Mas Pina Bausch tocou mais longe. E ao tocar, dessa forma que deixa marcas na pele, abalou o mundo e instalou sinais de possibilidade de uma outra ordem do ser e do viver, do encontro. Mesmo partindo da dor e do sofrimento. Ou talvez precisamente por ter partido da expressão da dor e do sofrimento. Tocar, no caso dela, é abalar.

Tocou na essência da alma humana. Tocou nas ideias feitas sobre a individualidade. Tocou nas hierarquias entre os homens. Tocou na desvalorização da diferença. Tocou na convenção do amor e do sexo.

Sem saber, Pina Bausch foi uma visionária, que revelou um mundo complexo, nem sempre agradável de ver, e que contém em si toda a beleza e terror do viver. Ela própria abalada pelo prazer do sublime, impressão simultânea de encantamento e inquietação. Foi pacifista, poeta, filósofa, humanista. Inconformada e insatisfeita. Lutou pelo amor. Esse «Amor» que quase foi palavra proscrita nas décadas das rupturas artísticas e das vanguardas, quase um sinal de fraqueza do coração e do espírito. Também graças a ela, o amor regressou às artes, podendo dizer de si o que sentia. E o palco da batalha era o palco do teatro. Mas a arte que criava, tendo este poder e este efeito, era de uma espécie bem diferente da arte de intervenção, porque o seu objectivo não era declaradamente esse, mas antes resultava de um gesto de forte implicação com o real.

A revolução de Pina Bausch foi poderosa mas subtil. Foi uma revolução silenciosa, que abalou a partir do interior de cada indivíduo. E, até ao final, foi sempre esse o caminho do seu gesto criador: nasce no interior e só depois emerge à superfície da pele. Com a mesma discrição, sem se fazer notar como revolução, ganha um corpo e um comportamento que põem em causa as estruturas mais basilares da sociedade, do indivíduo e da arte.

---

[6] Pina Bausch, «What moves me», *Op. cit.*

O modo como surge, como um humilde gesto de murmúrio da dúvida, do reconhecimento de não saber e perguntar, transporta consigo múltiplas implicações ao nível da visão da organização social e política da sociedade. Carrega uma crítica feroz precisamente por tornar visível uma composição humana na sociedade que não está totalmente inscrita nas dinâmicas de relacionamento quotidianas. Nesse sentido, é radicalmente transformador das formas estabelecidas e hierarquizadas por estatutos das relações. E é particularmente uma posição radical por precisamente não o pretender ser, não ter essa intenção, mas antes surgir de um modo natural de ser e estar.

O resultado da sua radicalidade é consequência da sua simplicidade, do assumir – de forma que é tanto não panfletária como inconsciente – de uma convicção de ser humano, por exemplo, no que diz respeito aos papéis dos sexos, sem tomar partido, para o bem e para o mal. De se saber perturbado de dúvidas e inquietações e muito poucas certezas. E assim surgem as questões. E assim surge o processo de criação constituído pelas perguntas sistemáticas colocadas aos bailarinos. E, no entanto, tudo isto que a este ponto da escrita se expõe num elogio rasgado, como a própria Pina Bausch diria, pode ser visto de outro modo, e nessa outra perspectiva todo este edifício da generosidade e igualdade – sem ser posto em causa – existe paralelamente a um esquema de hierarquias fortemente enraizado, em que a coreógrafa surge como a imperatriz a cujos pés um reino de súbditos se entrega.

Numa peça, as perguntas podiam chegar a ser 150, como registou Raimund Hoghe, no livro que escreveu sobre os anos em que foi seu dramaturgo[7], ao referir-se ao primeiro

---

[7] Raimund Hoghe, «*Two Cigarettes in the Dark* – journal de répétition», em *Pina Bausch: Histoires de théâtre dansé*, L'Arche, Paris, 1987, págs. 104-125.

período de criação de *Two Cigarettes in the Dark*, em 1985, que durou seis semanas.

As questões são muito diversas. Por vezes surgem mais como interpelações, que espicaçam, pedem reacção, resposta em qualquer que seja a forma, e não têm obrigatoriamente de ser formuladas com ponto de interrogação. Podem ser simplesmente «meter em qualquer lugar um beijo de alguém». E os beijos são metidos dentro de malas, lançados como balas ou simplesmente atirados ao ar. Ou podem ser: «Quando dizemos merda?», «De que modo dizemos merda?», «Uma coisa muito pequenina que podemos fazer muito depressa a dois: admitamos que eu te olho numa direcção qualquer e que o Outro se dirige a mim para me olhar nos olhos. Muito simplesmente – nem triste nem alegre»[8]. Ou: «Ter medo diante de alguém.»

Como se reage a uma tal intimação? Cada um à sua maneira e com o seu tempo. António Carallo, quando entrou para a companhia, em 1986, na primeira vez que participou numa criação, *Viktor*, também primeira obra criada em residência numa cidade, neste caso Roma, ficou quase um mês paralisado, sem propor nada. A liberdade sem qualquer orientação pode ser aterradora.

Dominique Mercy responde em *Two Cigarettes in the Dark*. À interpelação «ter medo diante de alguém», ele conta uma história de infância, que Hoghe transcreve. «Quando era um rapaz pequeno, ele acreditou ter pisado uma serpente na floresta. Desatou a correr muito tempo. "Corri sem parar e mesmo sem saber se havia realmente uma serpente."» A história dele, que constitui a resposta a Pina Bausch, resulta num diálogo de brincadeira entre dois bailarinos, com o veterano Jan

---

[8] Raimund Hoghe, *Op. cit.*, pág. 150.

Minarik a entrar: «E a serpente correu no outro sentido[9].» É destas matérias, por vezes quase infantis, que se tecem os fluxos emocionais do teatro de Pina Bausch, que recorrentemente transbordam de uma mesma questão, que é um mundo inteiro de interrogações dentro dela: um profundo e persistente desejo de tocar o «como és quem és»?

Como és quem és?[10]

O primeiro e repetido movimento de Pina Bausch é o persistente desejo de compreender. É sempre um movimento em direcção ao outro. De compreender as pessoas na sua mais profunda intimidade, para se poder aproximar o máximo de uma possível, o quer que isso seja, verdade. Verdade entendida então como revelação do ser, enquanto o mais possível próximo de quem se é. E neste gesto de escrita e atenção ao outro, escutar o rumor da alma, o rumor do mundo.

O que é revelado à superfície surge da natureza da matéria que ela pesquisa, da forma intuitiva, apaixonada, envolvida: surgem as diferentes expressões de ser, sentir e expressar. Se um dos seus temas principais, tão recorrentemente referido, é o amor e as relações humanas, é essa estrutura de composição, as pessoas em relação com as outras e consigo próprias, que se torna a força geradora de toda a sua criação. E tudo ocorre perante o seu olhar, testemunha-confissora única a quem esses rumores silenciados das vozes profundas chegam.

---

[9] Raimund Hoghe, *Op. cit.*, pág. 105.

[10] Royd Climenhaga, *Pina Bausch*, Routledge, Nova Iorque, 2009, pág. 47.

As relações em toda a sua expressão surgem inevitavelmente como matéria de conteúdo, composição, e organização tumultuosa da forma. Muitas vezes, em pleno processo criativo, ela dizia que não sabia o que procurava mas que, quando o encontrava, o sentia no ventre, como recorda ainda hoje o bailarino António Carallo, que com ela trabalhou.

O útero. Sinergia fecunda de doçura materna geradora de arte e vida. É, primeiro que tudo e no final, um gesto de amor pelo outro. O desejo da proximidade quase umbilical ao outro. Mas nessa dinâmica de procura nunca imagina poder compreender. O mistério da vida permanece intocado. E essa é a questão que recorre, mas cuja resolução se salvaguarda. A ela nunca poderemos aceder. Mas sempre tenderemos a buscá-la.

«Ninguém compreende o outro.» Somos, como disse o poeta, «ilhas no mar da vida; corre entre nós o mar que nos define e separa. Por mais que uma alma se esforce por saber o que é outra alma, não saberá senão o que lhe diga uma palavra – sombra disforme no chão do seu entendimento. Amo as expressões porque não sei nada do que exprimem. Sou como o mestre de Santa Marta: contento-me com o que me é dado. Vejo, e já é muito. Quem é capaz de entender?»[11].

A primeira batalha é essa de recuperar a capacidade da visão. Visão que se instala no sentir. Recuperar a operacionalidade sensível e arrebatadora dos sentidos. Ver – diz o poeta – é já muito. Mais do que normalmente se pratica. Que supera e descodifica as sombras disformes que perante cada um surgem, no engano em que todos se recolhem confortados pela ilusão de que sabem, de que vêem e de que sentem.

---

[11] Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*, Publicações Europa-América, Lisboa, 1995, pág. 153.

E cada vez menos. Cada vez mais sombras disformes ocultam o acesso ao sentido profundo do ser. Por isso, na arte de Pina Bausch, há quem tenha vislumbrado, nessa relação com a escuridão e as sombras, os sentidos ocultos de que Platão falava na sua alegoria da caverna. Uma forma de dizer o sentir e viver sem o expor literalmente, mas antes por via de sugestões subtis que convocam o real na sua figuração familiar mas também aquilo que não é evidente, que está escondido. Uma forma de reabilitar a poesia na sua interpretação do real, como defende Norbert Servos.

> «Na base desta atitude encontra-se uma abordagem do mundo sem preconceitos: todas as formas possíveis de comportamentos humanos são observadas. Aqui, o mundo é simultaneamente o que se apresenta na realidade e o que não aparece, mas contém a possibilidade de se produzir. O jogo que acontece entre os dois pólos pede uma prudência e uma atenção extremas. Nada dentro deste contexto é abordado ou referenciado com ligeireza. O teatro dançado serve-se de facto de uma linguagem metafórica variada pela qual os entre-tempos e os meios-tons são mais importantes do que as apelações unívocas. Por consequência, Pina Bausch fala da possibilidade de fazer sentir as coisas. O seu mundo de percepção da realidade é próximo da ideia platónica segundo a qual, no mundo das aparências, o homem não vê mais do que a sombra das ideias, jamais a ideia ela mesma. Os actores com os quais trabalha em cena devem no início, tal como os seus contemporâneos, tactear na escuridão[12].»

---

[12] Norbert Servos, *Pina Bausch, ou l'Art de dresser un poisson rouge*, L'Arche, Paris, 2001, págs. 10-11.

Neste percurso de alcançar um sentir mais profundo, ocorre a procura de cada um por alcançar a maior proximidade possível do que poderá corresponder à sua essência. Ela implica um exercício de confiança no outro, de vulnerabilização e disponibilidade para empreender essa viagem perante um olhar exterior.

A forma e a relevância da relação com o outro é tema muito contemporâneo. Terrivelmente pertinente. Terrivelmente porque corre o risco de todos os exageros que fazem com que passe a ser uma obrigatoriedade, imposta de forma ditatorial, como se qualquer pessoa fosse desapropriada da sua liberdade de decidir-se pela solidão. Há poucos anos este extremar verificou-se no signo da cooperação ou colaboração.

A ideia de estimular o encontro entre culturas, personalidades, universos distintos, que colheu uma valorização generalizada, acabou por resultar numa imposição, que não deixava margem para alternativas. Viveu-se uma histeria da colaboração em que os artistas eram forçados a colaborar e muitas vezes forçados a colaborar com outros que não conheciam e com quem, alguns vinham a descobrir, não tinham nenhum interesse em colaborar. Qualquer pessoa, artista, mesmo que profundamente mergulhado num diálogo interior, era forçado a essa colaboração. E o que começou por uma ideia bem-intencionada tornou-se uma ditadura da acção a que todos tinham de se conformar. São movimentos de dinâmicas culturais e sociais que acabam por denunciar agendas políticas e económicas bem mais artificiais e vazias do que as estratégias de composição que as artes performativas contemporâneas instalam em cena.

A importância da relação com «o Outro» está presente nos discursos dos políticos, nos temas sociais, é disco riscado da sociedade multicultural. Diz muito sobre a forma como estamos no mundo e quem somos. Diz que mesmo a ideia de uma sociedade multicultural é menos do que aquilo a que devemos aspirar. A utopia é encontrar esse território de relacionamento, encontro e partilha entre indivíduos, cada um com a sua especificidade e cultura ou culturas, mas não numa mera coabitação e sim numa troca. E não olhando para cada um como representante de uma cultura, mas olhando para cada um como representante de si mesmo e, nesse si mesmo, atravessado por uma multiplicidade de qualificantes que vão desde uma cultura ou várias e todas as outras influências que fazem dele quem é. Interculturalismo seria uma noção mais adequada, e ainda assim pobre, para o potencial de sonho do mundo tão colorido e maravilhosamente desarrumado no movimento e troca das singularidades que vivemos.

Esta questão, tão ampla, tão pouco nova quanto essencial, está na raiz do trabalho de Pina Bausch. As questões que estão por detrás de todas as questões que foi colocando são as mais essenciais: Como somos quem somos? E, por via desta, ensaia a cada nova peça: Como poderemos viver juntos?

Para as crianças de ontem, hoje e amanhã[13]

Pina Bausch nasceu a 27 de Julho de 1940, na pequena cidade de Solingen, não muito longe de Wuppertal, na Alemanha, onde a família tinha um hotel com um pequeno restaurante. Esse é o seu primeiro teatro. Ali assiste a cenas de amizade, de amor, de conflito.

---

[13] *Für die Kinder von gestern, heute und morgen*, título no original da peça de Pina Bausch *Para as crianças de ontem, hoje e amanhã*, estreada em 2002 e apresentada em Lisboa, no Teatro Camões, em 2007.

Poucos anos antes de morrer, ela olha para trás e encontra nesta recordação de criança a origem da relação com a arte que faz, que implica uma posição dupla: a imaginação foi ali fortemente estimulada, mas ali ela era já, e sempre foi, espectadora.

A origem desse espectáculo, que alimentava essa fantasia, era algo bem real, vivido e sentido. É nesse olhar atento aos outros, nessa escuta empenhada e generosa, que se desenha o mundo de Pina. Um mundo que não é invenção, mas antes revelação.

São imagens de um tempo vivo de pessoas e cenas do quotidiano, de intimidades e desencontros, que povoam o seu álbum de afectos e fragmentos de pequenos dramas do dia-a-dia a que assistiu e se dissiparam até se tornarem vestígios vagos, de contornos quase imperceptíveis, guardados na distância difusa da memória e dos afectos. Por vezes, é daí que nasce a estranheza. Da transformação ou deformação que o tempo executa sobre a memória. Imagens do passado que repetidamente aparecem à procura de um lugar, uma situação ou um corpo para habitar e as devolver à vida. Mesmo que ela não dê por nada, que apenas pressinta e reconheça uma presença difusa. São repetidos exercícios de ressuscitação de pequenas e repetidas mortes, que cada um vive em vida. Espantosos milagres à escala, simbólica, quase imperceptíveis.

As crianças. Esse é um tempo que sistematicamente Pina Bausch instala em palco, como a própria assume. «Muito do que experimentei em criança tem lugar novamente muito tarde, em cena[14].»

Este tema recorrente surge aliado à personalidade conhecida de Pina Bausch, à sua aparente condição de espectadora que, nessa atenção e nesse olhar intensos, produzem as condições para que a criação ocorra. O olhar dela é sempre um olhar que se espanta perante a surpresa da revelação. E a cada novo olhar, permanece viva essa inocência que repetidamente se disponibiliza para o espanto. É um estado de disponibilidade e curiosidade infantil que muitos adultos matam em si conforme vão crescendo.

---

[14] Pina Bausch, «What moves me», *Op. cit.*

É na infância que reside também parte daquilo que torna Pina Bausch uma artista de nome maior, quer seja em tema, quer evocada numa memória, quer como lar de eterno retorno da memória dos sentidos. Jean-François Lyotard, o pai teórico da condição pós-moderna, ilumina com a evocação desse mesmo espírito pueril parte do enigma do acto da criação artística: a expressão da inumanidade da arte ou o dom da infância na espera de que o gesto a fazer aconteça.

> «O que quero significar com essa expressão da inumanidade da arte é uma ideia, no fundo muito simples, que podemos encontrar em alguém como Valéry, que está longe de ser vanguardista: é que, naquilo a que chamamos o acto de criação artística, não é o artista que controla os processos. Ele está numa posição que é de dívida em relação a um gesto a fazer. Espera com a maior das impaciências que esse gesto aconteça e tenta agarrá-lo. Ora, aqui, o que está em causa é outra coisa que não o homem, enquanto espírito racional. Penso que esta aptidão, a que chamo possibilidade, para suportar a certeza de um gesto a fazer, no espaço, no tempo e na matéria, está ligada a uma infância, essa idade em que fomos passivos, antes de nos tornarmos capazes de dominar. Há necessariamente essa infância em todo o gesto artístico[15].»

---

[15] «As condições de Lyotard», entrevista de António Guerreiro a Jean-François Lyotard, na *Revista/Expresso*, 16 de Setembro de 1989.

História de família

Philippina Bausch é a terceira filha de August e Anita Bausch. Irmã de Roland e Anita, mais velhos que ela dez anos. August vinha de uma família humilde e numerosa, com muitas irmãs, de Taunus, terra de montanhas e castelos perto de Frankfurt. Antes de comprar o hotel com o restaurante, August havia sido camionista de longo curso. Começou por fazer o transporte com uma carroça puxada a cavalo. Só mais tarde comprou uma carrinha e passou a viajar por toda a Alemanha.

August e Anita eram pais ocupados, sem muito tempo para dedicar aos filhos, e Philippina ficava entregue a si própria. No pequeno hotel com restaurante dos pais, ela e os irmãos ajudavam. Ela passava horas a descascar batatas, a limpar escadas e a arrumar quartos. Fazia tudo o que havia para fazer. Mas era também naquele ambiente de passagem de pessoas que os dias pareciam salas de espectáculo. A pequena Pina assistia às cenas quotidianas das formas possíveis de relações, as vidas amorosas e desamorosas, recolhida debaixo de uma mesa.

A noite trazia-lhe os enredos mais coloridos. E nesse olhar para os outros inicia-se um outro lado da sua história na dança, como espectadora, que é a condição a partir da qual, desde 1977, com *Bluebeard – While Listening to a Taped Recording of Béla Bartok's «Duke Bluebeard's Castle»*, passou a criar as suas peças.

As interacções e ligações entre os artistas e o público, que surgiram como uma das marcas do seu trabalho rompendo com a quarta parede do teatro, começaram nela própria. Pina, como coreógrafa e como espectadora, manteve-se sempre no fluxo permanente de ligação entre os dois campos –

palco e plateia, espectáculo e espectadores. Naturalmente, ocorre o trânsito constante dos bailarinos de um lado para o outro, rompendo a fronteira, quebrando a condição fixa que habita de um lado e do outro. Esta circulação começa nela própria.

Essa comunicação, essa ligação, esse esbater da duplicidade, existe nela desde criança. Ela é a espectadora da vida que engendra, sem saber, as formas da revelação do sublime. Mais tarde, seria ela a acção criadora que organiza o movimento humano numa ordem complexa mas comovente por via de espectáculos de dança-teatro (à falta de melhor termo...).

Apesar da pouca disponibilidade que os pais tinham, as memórias que Pina guarda deles são reveladoras de ternura. A certeza e a segurança do orgulho que os pais tinham nela, mesmo que não estivessem particularmente interessados em dança. Um pai em quem podia confiar sem limites. Não havia pressões. «Senti-me muitíssimo amada por eles. Não tinha de provar nada. Eles confiavam em mim; nunca me acusaram de nada. Nunca tive de me sentir culpada, nem sequer mais tarde. Foi o mais maravilhoso presente que me podiam ter dado[16].»

Em 2007, por ocasião da cerimónia de entrega do Prémio Quioto, num raro momento de abertura do seu mundo interior, Pina Bausch recordou episódios do seu passado. Abriu o álbum de fotografias e falou dos pais, da infância, dos problemas com a alimentação, do medo do desconhecido em Nova Iorque... Recordou o pai doente e ela durante duas semanas entregue à responsabilidade adulta de ter de tomar conta do restaurante, a tirar cervejas, a cuidar dos hóspedes... São momentos de aprendizagem que muito valoriza.

---

[16] Pina Bausch, «What moves me», *Op. cit.*

Sobre a mãe, falou da procura dos ovos de Páscoa que Anita escondia e as crianças levavam dias a procurar. E recordou como, a cada ovo que encontrava, o que queria era que a mãe o voltasse a esconder para que o jogo começasse de novo. Mas há outras imagens que poderiam ser cenas de um espectáculo seu confundidas como quadros de memórias de criança.

Os dias de neve. A mãe que adorava caminhar descalça na neve. E as brincadeiras das duas, numa ternura cúmplice e infantil, com luta de bolas de neve e a construção de iglôs. E nestas imagens temos de colocar banda-sonora. Uma delas a cair, umas vezes a mãe outras a filha, o riso a espalhar-se no branco, as bolas de neve a explodirem em pequenos cristais. E novamente o riso. E novamente o amor. Imaginar Philippina Bausch pequenina a brincar na neve com a mãe é imaginá-la fora do silêncio da intensidade do seu olhar adulto.

Esta mãe também gostava de subir às árvores. Não sabemos se nos mesmos pés descalços com que mergulhava na neve. Mas imaginamo-la uma mulher ágil e guardadora da sua infância, que se libertava nas brincadeiras com a filha. Uma mãe que se assustava com as trovoadas e se escondia no guarda-fato por detrás dos casacos. Philippina tinha uma mãe muito teatral. As histórias da efabulação de Anita-mãe originavam enredos de viagens que mais pareciam filmes a preto e branco absurdos ou surrealistas. Tanta matéria para mais tarde inventar um mundo sonhado que era familiar a Pina Bausch e que, para um olhar exterior, pareceria simplesmente estranho e irreal. Como a história das viagens: «Os planos de viagem da minha mãe eram sempre surpreendentes. Houve uma ocasião, por exemplo, em que ela quis ir à Scotland Yard. O meu pai adorava realizar todos os desejos da minha mãe, quaisquer que fossem, e então eles foram mesmo a Londres. Há uma foto do meu pai sentado num camelo. No entanto, não me lembro já de qual era o país em que estavam...[17]»

A pequena ovelha Pina

Os dias prolongavam-se e entravam pela noite. Pequena, Philippina gostava dessa rotina. Trabalhava, ajudava os pais, e ficava até perto da uma da manhã entretida nessas andanças. Às vezes sentada debaixo de uma mesa.

Não temos indícios de que fizesse perguntas. Pelo menos não verbalizadas. Mas já havia a atenção ao que a rodeava. Assim como o prazer de dançar. Tinha cinco anos quando terminou a Segunda Guerra Mundial. Tempos impossíveis de esquecer.

> «Solingen sofreu uma tremenda destruição. Quando as sirenes dos raides aéreos disparavam, tínhamos de ir para o pequeno abrigo no nosso jardim. Uma vez uma bomba caiu sobre parte da casa. Felizmente, todos saímos ilesos. Durante um tempo, os meus pais mandaram-me viver com a minha tia em Wuppertal, porque lá havia um abrigo maior. Ela pensou que eu estaria mais segura lá. Eu tinha uma mochila pequena, com uma boneca a espreitar para fora. A mala estava sempre arrumada e pronta para quando a sirene do raide aéreo soasse. Lembro-me também do nosso jardim por detrás da casa. Tinha uma bomba de água, a única na zona. Havia sempre fila para ir buscar água ali. Não havia nada para comer e as pessoas tinham de fazer trocas por comida. Trocavam um bem por algo para comer. O meu pai, por exemplo, trocou duas colchas, um rádio e um par de botas por uma ovelha, para termos leite. Esta ovelha foi então protegida – e os meus pais chamaram à pequena ovelha *Pina*. Doce pequena *Pina*. Um dia – devia ser Páscoa –, *Pina* estava pousada na mesa, assada. A pequena ovelha havia sido morta. Foi um choque para mim. Desde então nunca mais comi cabrito[18].»

A experiência desses tempos atravessou os corações das pessoas. Em todo o mundo. Em cada país. Em cada cidade. Em cada casa. O coração em ruínas.

Lembras-te?

Por esses anos, as cidades da Alemanha e da restante Europa viviam na ameaça constante da guerra. As histórias de vida ligavam-se pela partilha do sentimento da dor, do medo, da carência – de alimentos, de afectos –, de desaparecimentos... Ausências que matavam qualquer possibilidade de leveza do existir, que criavam distâncias e amarguras, mas que resultavam também no seu oposto, numa feroz aproximação e intimidade no exacerbar da ligação amorosa, na entrega e expressão do amor pelos outros e na empatia sentida pelo sofrimento de outra pessoa... A entreajuda e o amor, a dependência mútua, afectiva e material, permitiam dar algum sentido ao exercício da sobrevivência.

Forma de vida insuficiente, pior do que dizer dela que é estranha. Menos ainda que sobreviver.

Um abraço, um movimento de ternura, dedicação amorosa... Pequenos gestos tornam-se viver. É tudo o que têm. São eles, e as brincadeiras de criança, que fazem da infância um lugar possível de habitar com alguma doçura. Mesmo naqueles tempos. São tudo formas da resistência do humano, forças do sonho, numa era de destruição para um tempo de felicidade.

---

[17] Pina Bausch, «What moves me», *Op. cit.*

[18] Pina Bausch, «What moves me», *Op. cit.*

As mil e uma noites

Era a Pina recolhida debaixo da mesa. A ver. E era Pina aos saltos e às voltas por entre as cadeiras e mesas do restaurante ou nos quartos a dançar. Tinha os mesmos cinco anos que coincidem com o fim da Segunda Guerra. No restaurante dos pais, paravam artistas do teatro local, de Solingen. Os elementos do coro iam lá comer. E ela aos saltos. A dançaricar por ali fora.

A história é a da evidência da criança que gosta de dançar e de alguém que o reconhece e lhe dá a mão para a acompanhar até ao lugar onde esse desejo natural e vivo se possa expressar. Foi o que fizeram. Deram-lhe a mão e levaram-na a uma aula de bailado para crianças.

> «Todas as crianças tinham de se deitar de barriga para baixo, e colocar as pernas por detrás da cabeça. E foi muito fácil para mim, de tal modo que o professor disse: "Du bist ein schlangenmensch", que é qualquer coisa como "tu és uma pessoa-cobra ou um contorcionista". Eu pensei que era fantástico ser assim e depois disso quis sempre voltar lá[19].»

---

[19] «Dancing in the dark», de John O'Mahony, *The Guardian*, 26 de Janeiro de 2002.

Com esta recordação, surge a da primeira vez em que dançou em cima de um palco. A criança silenciosa, que desde pequena era espectadora atenta da vida, estreou-se com cinco anos. A própria não tem a ideia exacta do ano em que aconteceu. O espectáculo entrava no espírito das mil e uma noites. Um bailado com um sultão deitado num divã rodeado de frutas exóticas e das suas esposas. E Philippina, pequena moura encantada, maquilhada e vestida para representar, a abanar o ar do sultão, a seu lado. A recordação é de divertimento. E antecede uma outra, uma opereta, em que teve de fazer de rapaz jornaleiro. Chamava-se *Mask in Blue*. A minúcia, o perfeccionismo, a atenção ao detalhe manifestavam-se já na personalidade de Philippina.

> «Gritava o tempo todo: "*Gazzetta San Remo*, *Gazzetta San Remo*, Armando Cellini ganha prémio." Tinha imenso prazer em fazer tudo com muita precisão. Levei o jornal diário *Solinger Tageblatt*, colei um papel sobre o título, onde escrevi com muito cuidado e em cada exemplar "*Gazzetta San Remo*". Na verdade ninguém o conseguia ver, mas para mim foi muito importante[20].»

Aconteceu tudo muito cedo. Philippina Bausch, ainda menina, entrava em óperas, operetas, serões de dança... Foi muito cedo que soube que era no teatro que queria estar. E foi muito cedo que soube que só queria dançar.

---

[20] Pina Bausch, «What moves me», *Op. cit.*

A morte domina o bailado

Meados da década de 50. Philippina tem 14 anos. Entra na Escola Folkwang, em Essen. Na história da sua vida surge a primeira grande personagem do mundo da dança, que muito a marcou: o coreógrafo Kurt Jooss.

Kurt Jooss era então o director da escola e nome de referência da fundação da dança expressionista alemã, que combinava diferentes disciplinas artísticas, entre elas a dança, a música, o drama, a mímica. Simultaneamente, abordava temas de questionamento social, com uma dimensão psicológica que desenhava possibilidades de representar o ser humano, numa perspectiva crítica.

O ambiente dos anos da fundação da personalidade artística que Pina Bausch ali viveu era de diálogo entre todas as artes, incluindo ainda a pintura, a escultura, a fotografia... As artes e as linguagens possíveis de exprimir estavam todas já convocadas e implicadas nesse gesto de comunicação que é o espectáculo, neste caso de dança.

A história do mundo, da dança e em particular de Kurt Jooss fazem parte da própria história de Pina Bausch. A de Jooss começou em 1901, com o seu nascimento. Filho do início do século XX. Nasceu com o fulgor e o vislumbre futurista das primeiras vanguardas dessas primeiras décadas.

Kurt Jooss nasceu em 1901, numa família de camponeses, perto de Estugarda. Fazia parte da tradição familiar que os filhos seguissem os passos dos seus antepassados. Jooss fugiu a esse destino, ao mudar-se para a cidade, num impulso de correr atrás da paixão pela arte. Em 1920 conheceu Rudolf Von Laban, alemão revolucionário da dança, e começou a estudar com este, tornando-se seu assistente. Em 1924 Jooss inicia a sua carreira como coreógrafo independente. Em 1927 assume a posição de mestre de bailado em Essen e um ano depois fixa a sua convicção artística no que chamou *choreographische Harmonielehre* («ensino da harmonia coreográfica»), que apareceu publicada no *Neue Musik-Zeitung*.

Neste texto surgia afirmada a sua crença na relação entre o passado e o futuro na abordagem criativa da dança, o que contrariava amplamente a tendência dessas décadas de 20 e 30, que tendiam a um rompimento total com as convenções do passado, como era o caso, por exemplo, de Mary Wigman (1886-1973), outro nome pioneiro da dança expressionista alemã.

> «As novas formas de dança eram necessárias para expressar o ritmo de mudança da vida do nosso tempo. No entanto, ele não considerava desejável abandonar as formas clássicas antigas. Pelo contrário, estas deveriam ser superadas e expandidas. Deveria encontrar-se um compromisso entre o desenho espacial arbitrário do bailado e novos métodos de expressão individual. "A essência da arte permanece eternamente imutável", escreveu; "o que muda é o espírito do tempo, o espelho no qual ela se torna visível para nós." Aqui encontramos a pista da fonte do seu segundo bailado sociológico, *The Mirror*, uma reflexão sobre a desordem e a confusão da vida num mundo posterior ao caos da guerra[21].»

Lillian Moore, contemporânea dessas primeiras criações de Kurt Jooss, descrevia em 1938 a relevância do trabalho do coreógrafo alemão, seis anos depois de este ter criado a sua obra emblemática: *The Green Table* (*A Mesa Verde*). Philippina Bausch ainda não tinha nascido.

---

[21] Lillian Moore, *Artists of the Dance*, Dance Horizons Incorporated, Nova Iorque, 1938, pág. 305.

> «Durante o Verão de 1932 explodiu numa proeminência internacional um obscuro e jovem coreógrafo de Essen, Alemanha. O homem era Kurt Jooss, criador da marcante *The Green Table*. Um bailado de grande importância sociológica. É um exemplo singular de propaganda acomodada em termos de validade artística. É uma denúncia devastadora da guerra, vividamente reveladora da desesperança e da futilidade do combate. A primeira e a última cenas, recriando a aduladora formalidade da reunião na mesa, é cruelmente sarcástica. A figura autoritária da morte domina o bailado. Com impiedosa impersonalidade, ela triunfa sobre todos os participantes na luta inútil. Ali estão as mortes desesperadamente heróicas dos soldados em batalha, a morte ternurenta da jovem, a morte delicada da mãe, o grotesco, absurdamente cómico final do explorador[22].»

Nessa obra, surge sintetizado o estilo de Kurt Jooss, que incluía já elementos não imediatamente associados à dança, mas mais ao teatro, prenunciando nesta forma artística a génese de um universo que, de forma distinta e pessoal, leva mais longe e numa outra direcção a noção de dança-teatro:

> «*The Green Table* e outros bailados de Kurt Jooss são compostos num estilo que ele próprio desenvolveu. Jooss acredita que o futuro da dança reside na sua expressividade dramática. Os seus bailados eram, até certa medida, narrativos, e os membros da sua companhia eram tanto actores como bailarinos. A técnica que ele emprega é uma forma sintética que combina a força e a leveza do bailado com a liberdade e a fluidez da dança moderna. Ao rejeitar certas convenções do bailado clássico, tais como as pontas e as múltiplas piruetas, Jooss limita o material à sua disposição. No entanto, os bailarinos treinados nos seus métodos alcançam uma extraordinária expressividade do movimento, na gestualidade corporal e na expressão facial[23].»

Kurt Jooss foi, no seu tempo, uma personagem polémica que propôs uma ruptura no modo de fazer e entender a arte em geral e a dança em particular que resultou em reacções de rejeição da sua obra no início da carreira. Mas acima de tudo, e contra a tendência mais comum de não tomar partido num tempo em que a política, a guerra e o assassínio de massas eram íntimos, ele não cedia e agia, tanto na arte como nas acções da sua vida quotidiana, de forma clara e incisiva – não deixando margens para dúvidas sobre a sua posição relativamente às práticas sanguinárias e ditatoriais da Alemanha daqueles anos entre as duas guerras.

Anna Markard, filha de Jooss, lembra-o como alguém que não cedia a compromissos. E com uma personalidade difícil. Ele era atacado tanto pela comunidade da dança, pela sua defesa conciliadora do passado, presente e futuro, como pelos guardiães da Alemanha nazi. Relativamente à dança, em 1928 ele era antagonizado tanto pelos colegas do clássico como pelos do moderno, por abertamente afirmar que a rivalidade entre as duas formas de dança era absurda. Markard

---

[22] Lillian Moore, *Op. cit.*, pág. 304.

[23] Lillian Moore, *Op. cit.*, pág. 304.

– que João Penalva conheceu quando foi bailarino de Pina Bausch, em 1973, quando esta foi à companhia remontar *A Mesa Verde* do pai – recorda como Jooss se expôs, ao recusar publicamente separar-se dos seus colegas judeus na Alemanha nazi, «num tempo em que "ajustar" era a palavra de ordem». Ela também recorda como nos anos 30, em Nova Iorque, ele se recusou a começar o espectáculo até que os seus convidados, um coro negro, fossem aceites no teatro branco onde o Ballets Jooss estava a actuar. E em 1933, coerente com a sua consciência, Jooss viu-se forçado a abandonar a Alemanha, tendo-se mudado para Inglaterra como refugiado político. Em 1949, Jooss regressou à Alemanha para a sua antiga Escola Folkwang, onde deu seguimento às convicções que defendia desde os anos 20, ainda segundo as memórias de Anna Markard.

> «Já em 1929 ele começou a desenvolver a sua dança-teatro – uma arte dramática concisa preocupada com a sociedade contemporânea em que se inseria, reflectida criticamente. Abandonou as formas de culto do início dos anos 20, estabelecendo os seus bailarinos em cena como pessoas que usavam roupa do quotidiano – um estilo de produção que se encontrou mais tarde na vanguarda europeia. O objectivo de Jooss era estabelecer uma nova técnica baseada nos feitos do clássico e moderno e equipar os bailarinos com um amplo e diverso conhecimento da sua arte data de 1927[24].»

---

[24] Isa Partsch-Bergsohn e Harold Bergsohn, *The Makers of Modern Dance – Rudolf Laban, Mary Wigman e Kurt Jooss*, Princeton Book Company Publishers, Estados Unidos, 2003, págs. 90-91, citação do texto de catálogo do festival «Veneza Dança Europa 81» escrito por Anna Markard, filha de Kurt Jooss.

Kurt Jooss, o segundo pai

O encontro entre Kurt Jooss e Pina Bausch dá-se em 1954, quando a Escola Folkwang recebe uma nova, e muito especial, aluna. Pina tem 14 anos. Ali, ela entra em contacto com uma visão da dança como arte que se completa no exercício do diálogo das pessoas umas com as outras. Um diálogo entre artistas, mas principalmente das pessoas que são os artistas com outras pessoas, que podem ser artistas ou não e que podem ser espectadores. No diálogo também das várias artes umas com as outras. E no diálogo ainda entre sensibilidades de culturas diferentes.

A experiência aconteceu por relação directa com o próprio Jooss, mas também por via de professores que ele muito respeitava e que convidava para dar aulas, muitos deles coreógrafos de referência vindos dos Estados Unidos. Um deles foi Antony Tudor, que Pina reencontra alguns anos mais tarde em Nova Iorque.

O que ela colheu desses tempos foi a base. Uma base feita de um olhar diverso para o mundo, partilhado pelo quotidiano e pela arte, que fundou a pessoa e a artista que com os anos foi apurando. Surge ali a semente de uma das suas maiores questões: o que me move? Essa procura de quem é inaugura-se ali. Inaugura-se como formulação consciente descoberta *a posteriori*, muitos anos mais tarde, como Pina Bausch refere em 2007.

> «Depois de trabalhar durante um longo período de tempo, tinhas de descobrir por ti "o que tenho eu para expressar? O que tenho eu para dizer? Em que direcção preciso de me desenvolver mais?". Talvez tenha sido aqui a fundação do trabalho que mais tarde desenvolvi.

> O próprio Jooss foi muito importante para mim. Ele era muito carinhoso e cheio de humor e tinha um conhecimento incrível em todos os campos possíveis. Foi através dele, por exemplo, que eu entrei pela primeira vez em contacto com a música, porque só conhecia as canções *pop* que ouvia no rádio do nosso restaurante. Ele tornou-se quase um segundo pai. A sua humanidade e a sua visão, essas eram as qualidades mais importantes para mim. Que sorte tê-lo conhecido em tão crucial idade[25].»

Em 1961 ele funda o Ballet Folkwang. Pina Bausch, entretanto, estava em Nova Iorque. Jooss imediatamente a chama de regresso a Essen para entrar na companhia como solista. Mas antes disso, ainda como aluna, os dias eram de aprendizagem. E aprendizagem da dor também. Começou com dores de costas e visitas a médicos. E o ter de enfrentar o terror da primeira ameaça de fim do sonho que estava apenas a começar, quando um médico lhe recomendou que o mais sensato seria deixar de dançar, ou acabaria em muletas em seis meses, tais eram as dores. Mas Pina Bausch continuou a dançar. Mesmo arriscando esse fim. E foi neste contexto, de força e paixão maiores do que a dor, que surgiu o concurso para o prémio do espectáculo da Folkwang.

Pina tinha 18 anos. Tinha de criar o seu próprio espectáculo.

> «O dia da apresentação chegou. Eu tinha de ir ao palco. Coloquei-me em posição, a luz acendeu-se – e nada aconteceu. O pianista não estava lá. Muita excitação na

---

[25] Pina Bausch, «What moves me», *Op. cit.*

> entrada, e não havia sinal do pianista em lado nenhum. Eu deixei-me ficar no palco, mantendo a pose. Fui ficando mais calma e mais calma e simplesmente deixei-me ficar. Não me recordo de quanto tempo durou. Mas demorou até encontrarem o pianista. Ele estava num lugar completamente diferente, num outro edifício. No *hall*, as pessoas estavam impressionadas pelo facto de eu ter ficado parada ali naquela pose durante tanto tempo com tal convicção e tranquilidade. Eu cresci e cresci. Quando a música começou, comecei a minha dança. Nesse momento já tinha percebido que, em situações extremamente difíceis, uma grande calma se apoderava de mim e eu conseguia transformar em poder as situações de grande dificuldade. Foi uma capacidade em que aprendi a confiar[26].»

O grande desejo de aprender, saber mais, ir mais longe na dança, deu-lhe o impulso para se candidatar a uma bolsa para estudar nos Estados Unidos. Só depois de a ter ganho e de iniciar os preparativos da viagem é que a realidade do que significava estudar no outro lado do oceano a atingiu. O afastamento de casa, a distância, a vida num país cuja língua não falava e nem sequer compreendia... A viagem de dias, de barco, sozinha... Foi apenas a primeira viagem que fez. A primeira saída para o mundo. Talvez a mais assustadora, para a Philippina Bausch que pouco se tinha afastado de casa. Uma experiência possivelmente tão dolorosa e fragilizante quanto enriquecedora. O momento da aproximação da despedida aos pais foi o início das lágrimas. No porto de partida para a América, em Cuxhaven, na Alemanha, também palco de frequentes bombardeamentos durante a Segunda Guerra Mundial.

---

[26] Pina Bausch, «What moves me», *Op. cit.*

> «Os meus pais levaram-me a Cuxhaven. Uma banda tocava enquanto o barco largava as amarras e toda a gente chorava. Subi ao barco e acenei. Os meus pais também acenaram e choraram. E eu deixei-me ficar na proa a chorar, foi terrível. Tive a sensação de que nunca mais nos iríamos ver[27].»

A interminável tapeçaria

Pina Bausch conseguiu a bolsa de estudo do serviço de intercâmbio alemão em 1958, quando se formou na escola de Folkwang. E assim, a sua educação abriu-se à influência de um outro mundo. Continuou os estudos na mundialmente reconhecida Escola Julliard, em Nova Iorque.

Chegar à América levou tempo. E algum estremecimento. Os dias que se sucediam passados no barco. Até Nova Iorque se aproximar no horizonte.

Pina Bausch tinha esperança. De que um dos professores norte-americanos que tinham dado aulas em Essen, Lucas Hoving, estivesse no porto à sua espera. Pina Bausch tinha medo. De que ninguém esperasse por ela à chegada.

Antes de partir, ela escrevera-lhe uma pequena carta. Lucas Hoving era o único rosto familiar que podia esperar encontrar no outro lado do Atlântico.

A viagem durou oito dias de solidão entre o azul profundo do céu e das águas do oceano. A chegada foi mais um episódio de tensão e caos. Para entrar nos Estados Unidos, precisava da certidão de saúde, que estava na mala de viagem guardada com a restante bagagem dos passageiros e, por isso, não a tinha consigo. Enquanto os outros 1300 passageiros saíam, ela aguardava o momento em que poderia recuperar a sua mala. Foram horas de espera. E finalmente tudo se resolveu. Mas a dúvida permanecia. Mesmo que Hoving tivesse recebido a sua carta, mesmo que tivesse ido até lá para a esperar, mesmo que fosse um homem paciente, quem imaginaria que Lucas Hoving ainda lá estivesse.

Pina Bausch desceu a terra.

Lá estava ele.

Flores murchas de tanto esperar e do imenso calor que fazia.

Os primeiros tempos em Nova Iorque resultaram num misto de descoberta e de turbulência emocional. Ela não compreendia o que falavam. Ela própria não era de falar muito na sua língua, o que dificultava qualquer impulso mais expressivo de tentativa de comunicação. E os amigos, bailarinos e coreógrafos com quem se cruzou guardam desses tempos, a caminhar para os 20 anos, memórias de duas Pina Bausch: timidez e permanente choro; e o impacto da sua força e do seu extraordinário talento enquanto bailarina. Nos dois anos que lá viveu, aprendeu e trabalhou com nomes reconhecidos mundialmente e outros de menor reconhecimento mas não menos relevantes, ou até talvez mais. É o caso particular de dois bailarinos-coreógrafos que a acompanharam de forma íntima e artística nesses anos: Donya Feuer e Paul Sanasardo.

Donya contou a um jornalista a vulnerabilidade de Pina nesses primeiros tempos. «Tudo era muito estranho para ela. Nós tínhamos de a acompanhar até ao metro todas as noites, até ela se sentir segura. Mas mal vimos o quanto ela era dotada, fizemos tudo o que pudemos para ela se sentir confortável[28].»

---

[27] Pina Bausch, «What moves me», *Op. cit.*

A rapariga tímida e amedrontada perante o desconhecido das ruas de Nova Iorque desabrochava sempre que se encontrava no estúdio de dança. A timidez ficava do outro lado da porta. E os professores de Julliard e os colegas impressionavam-se. Uns a seguir aos outros rendiam-se ao seu talento. Singular. Louis Horst e Mary Hinkson, discípulos de Martha Graham, ou Paul Taylor, com quem dançou no New American Ballet, ou ainda José Limón e Antony Tudor. A convite de Tudor, ela chegou a fazer parte da companhia Metropolitan Opera Ballet.

Todos estes nomes foram importantes no trajecto de Pina Bausch e, cada um a seu modo, contribuíram para o que mais tarde viria a constituir-se como o mundo singular e fortemente reconhecível de Pina Bausch.

O que ela cria não é um mundo novo. Não é sequer uma ruptura drástica com o passado – só o é no contexto mais particular da história da Alemanha e da dança na Alemanha e especificamente na natureza da dança que com ela passou a ocupar a Opernhaus Wuppertal, radicalmente distinta do bailado que ali se fazia.

Num panorama mais global, há uma combinação de múltiplas tendências que estavam já em marcha no mundo, muitas delas desde as vanguardas do início do século XX. Mas tal como a estrutura de organização das cenas nas suas peças, espécie de colagem ou de mosaico de fragmentos, o seu programa artístico é semelhante. E podemos supor uma semelhança simbólica na forma como é gerado comparativamente

---

[28] «Dancing in the dark», de John O'Mahony, *The Guardian*, 26 de Janeiro de 2002.

com a criação das suas peças. No sentido de serem suscitadas e incorporadas no seu mundo por uma necessidade ou inevitabilidade de terem de fazer parte dele, sem ela saber porquê. Uma intuição. E, numa análise exterior e *a posteriori*, podemos encontrar soluções, ideias, estratégias ou tendências muito próximas das dela em criadores um pouco por todo o mundo. Assim como nos debruçamos para a sua obra com a noção de que as possibilidades de leitura são múltiplas, devemos adoptar o mesmo procedimento na pesquisa de possíveis influências, mesmo que indirectas. Isto é o mesmo que negar qualquer exercício ensaístico que pretenda tornar a obra de Pina Bausch refém de uma única ou sobreposta influência, sejam as experimentações do Judson Dance Theater em Nova Iorque nos anos 60, seja o posicionamento do seu trabalho na linhagem directa do expressionismo alemão.

Esse mapa das associações possíveis ao trabalho de Pina Bausch é muito mais complexo e a leitura depende muito da perspectiva a partir da qual cada um se posiciona. Ela reconheceu muito poucos, se algum em definitivo, como mestre. Sem com isto negar a importância de muitos nomes da dança com quem se cruzou como relevantes. E mesmo esse universo de inspiração é bem mais vasto do que a mera dança. Ainda assim, alguns exemplos de sinalização desses paralelismos são apresentados aqui. Muitos mais poderiam ser dados.

Mas ela é única. E a experiência bauschiana irrepetível. O que lhe é único é a forma como combina múltiplas influências, mesmo que inconscientemente, como se apropria de múltiplos sinais de partilha e sintonia com um certo espírito do tempo e os combina de um modo que eles passam a ser dela, de forma que se diferencia totalmente de todos os outros, e com um tal impacto de clareza da sua identidade, que ele parece inédito e inventado por ela. É o profundo desejo de conhecer, filtrado por uma genuína necessidade de exteriorizar e tornar visível algo que lhe era natural e que existia, mesmo que de forma indizível, dentro de si. E o meio pelo qual o fazia eram imagens construídas por quadros teatrais com pessoas ao vivo em movimento e em interacção.

Corpo em desequilíbrio

O ano de 1960 parece ter sido particularmente intenso na vida de Pina Bausch em Nova Iorque. Paul Taylor – coreógrafo reconhecido mundialmente, com um imaginário normalmente extravagante e mediático, numa dinâmica visual entre a gestualidade do quotidiano e o *vaudeville* – estava em início de carreira como coreógrafo, mas já tinha alguma experiência. A sua Paul Taylor Dance Company foi criada em 1954. Pina Bausch conheceu-o quando ambos frequentavam a Julliard.

Em Maio de 1960, ele tem uma encomenda para a sua primeira apresentação na Europa. O plano era levar duas coreografias a Itália, a Spoleto, no âmbito de um importante festival que tinha o prestígio de revelar os grandes novos nomes da dança, o Festival of Two Worlds. Paul Taylor era um dos criadores americanos presentes, e cabia-lhe transformar uma peça antiga de trio, *Meridian*, em peça de grupo, e criar um novo dueto. O coreógrafo contava com Pina para dançar a nova peça, *Tablet*. Os cenários eram originais, criados pelo então «jovem pintor nova-iorquino» Ellsworth Kelly. Nas suas memórias, Paul Taylor relata os dias de criação no estúdio da Sexta Avenida de Nova Iorque.

Pina estava num outro ensaio. Ele não tinha ideias para o dueto. Tinha esperança de que surgissem no decorrer dessa tarde... E a criação acontecia com o bailarino Dan Wagoner e a bailarina substituta de Pina, Akiko Kanda. Na altura, Dan e Akiko dançavam na companhia de Paul Taylor e na Martha Graham Dance Company. Tal como as peças que cria, as memórias de Taylor são coloridas, com um humor e ironia que não revelam qualquer contemplação nem mesmo relativamente a si próprio. A comparação que faz entre Pina Bausch e Akiko tem diferenças tão grandes quanto, como ele qualifica, «um livro de aguarelas e um bloco de madeira». A transcrição diz respeito à reflexão de Paul Taylor quanto à recepção que esperava ter na sua primeira apresentação em Itália. Ele com Pina, esquelética, e os italianos – segundo informações que tinha – a gostarem de mulheres mais carnudas.

> «A dança de Akiko é delicadamente decorativa, culminando com algo profundo e sentido. Pina, pelo menos um palmo mais alta e um dos mais magros seres humanos que alguma vez vi, parece ralar-se muito pouco com parecer bonita, é capaz de atravessar o solo com agudeza, embora um pouco irregular, como um compasso sobre papel. Também é capaz de se mover mais devagar do que uma bicicleta bloqueada. Na Julliard, ela era uma das alunas favoritas de Tudor e ele parecia gostar de a ver subir em pontas. Para além de lhe causar uma expressão triste, fazia-a parecer ainda mais esquelética. Gian Carlo, conhecedor das preferências italianas por mulheres mais carnudas, avisou-me de que o público lá pode não gostar de Pina. Pessoalmente, adoro vê-la e subitamente tenho uma ideia para o dueto – estou desejoso de a transformar numa viúva-negra ou numa louva-a-deus[29].»

---

[29] Paul Taylor, *Private Domain - an autobiography*, North Point Press, São Francisco, 1988, pág. 97.

A estada em Spoleto, pelas palavras de Taylor, resulta numa rábula de peripécias e personagens pitorescas que mais parecem saídas de uma peça de Pina Bausch. Mas nesta ela entrava. Fora do palco, transportava a sua vida. O sentimento de solidão e as saudades.

Taylor recorda-se de a ver chorar e chorar. E lembra-se de lhe sugerir que comesse refeições mais substanciais. Perante o comentário, aparentemente com espanto, regista que a sua sugestão «parece ter apenas aprofundado a miséria dela». E depois as situações absurdas sucedem-se. Pina Bausch veste mais duas camadas de roupa. Paul Taylor espera assim disfarçar os ossos salientes da bailarina. E, depois, o caricato alcança níveis inesperados.

Paul Taylor chega com a fama de artista radical que faz espectáculos em que nada acontece, em que os bailarinos não dançam, às vezes nem se mexem. Esperam, com estranheza, que os bailarinos surjam em cena vestidos como pessoas comuns, da rua, e que quando se mexerem se limitem a executar acções do quotidiano.

A fama vinha-lhe do espectáculo que criara em 1957, *7 New Dances*, organizadas em «sete eventos», ou sete quadros, em que ele próprio dançara, ao lado de Donya Feuer, Toby Armour e Cynthia Stone. A ideia da roupa comum foi sugerida por Robert Rauschenberg. Taylor observou as dinâmicas das pessoas na rua e decidiu que as suas acções naturais – sentar, esperar, fazer tarefas várias – podiam formar «o abecedário que, organizado num formato próprio, poderia definir a dança de um novo modo»[30].

---

[30] «Back to Basics», em Jean Morrison Brown, Naomi Mindlin e Charles H. Woodford (eds.), *The Vision of Modern Dance in the Words of its Creators*, Dance Books, Londres, 1998, págs. 122-129.

Em 1957, o resultado foi um falhanço total. O espectáculo começou com pouco público. Terminou com a sala praticamente vazia e com uma histórica crítica de Louis Horst no *Dance Observer*. O espaço de dez centímetros quadrados da página da publicação fora deixado em branco, apenas com a entrada a identificar a peça a ser criticada e finalização com as iniciais LH, Louis Horst. Em Itália, Taylor chega com fama de *enfant terrible* e de fazer espectáculos radicais em que tudo pode acontecer, mas em que também é possível que absolutamente nada aconteça.

No ensaio geral tudo se complica. Aproxima-se a hora. Não há sinais de músicos. As aberturas para os braços do figurino de Pina Bausch haviam sido «misteriosamente» cosidas. Ele desespera a tentar fazê-la entrar no fato. E, no meio do caos, Taylor recebe um telefonema urgente a dizer-lhe que não pode fazer esperar mais os críticos. E ele espanta-se. Críticos? Quais críticos? O dia era de ensaio geral. O suposto, pensa ele, é os críticos aparecerem na estreia.

Taylor é apanhado desprevenido pelo facto de os ensaios gerais funcionarem ali, naquele tempo, como apresentações para a crítica, procedimento muito distinto do que se passava em Nova Iorque (e se passa em Portugal), em que a crítica só tem eticamente legitimidade de escrever a partir da estreia. Mas os críticos estavam sentados à espera de que o pano subisse. E a espera prolonga-se porque ninguém sabe onde estão os músicos. Na confusão, tudo se precipita mas os músicos ainda não estão lá.

Procuram-se os músicos. Os artistas recebem indicação de tomar os lugares em cena. O pano sobe. Não se escuta um único som. Paul Taylor chega-se um pouco à frente, para espreitar o fosso da orquestra. Não há sinal de músicos. E o pano desce novamente. E a reacção natural dos críticos foi a de se levantarem e abandonarem a sala. Pensavam que tinham acabado de ver mais um exemplar radical da criação de Paul Taylor. Depois tudo se esclarece. E Pina «é soberba», segundo o coreógrafo.

Primeiros saltos altos?

Durante a estada em Nova Iorque, Pina Bausch desenvolveu maior cumplicidade com a dupla Donya Feuer e Paul Sanasardo. Foi um encontro entre a dança e a vida, que decorria com naturalidade e muita entrega no estúdio situado na 51 West com a 19th Street, onde Feuer e Sanasardo trabalhavam e viviam.

A década de 60 chegou até nós marcada pelas rupturas e inovações que se experimentavam, como gestos radicais de libertação de normas e constrangimentos do peso de um passado paralisado no tempo, no Judson Dance Theater. Uma das mais consagradas coreógrafas desse movimento, Yvonne Rainer, é citada como reconhecendo a experimentação do «Estúdio para a Dança» de Sanasardo e Feuer, entre 1955 e 1964, com o qual Pina Bausch se envolveu, como «uma cultura numa esquina de Nova Iorque escondida da vista no seu próprio tempo e ignorada pelas Histórias oficiais. Contemporâneos do mais controverso Judson Dance Theater, Sanasardo e Feuer operavam num universo paralelo»[31].

Também este encontro de Pina Bausch se ficou a dever ao coreógrafo Antony Tudor, que terá recomendado à dupla que a convidasse a trabalhar consigo. Rapidamente os dois se

---

[31] Mark Franko, *Excursion for Miracles - Paul Sanasardo, Donya Feuer and Studio for Dance (1955-1964)*, Wesleyan University Press, Connecticut, 2005, citação na contracapa.

aperceberam do talento extraordinário da bailarina. Ela não falava inglês. Eles não falavam alemão. São essas as lembranças de Pina.

> «Eles falavam comigo. Eu não conseguia compreender inglês, mas compreendi que queriam que fosse ao estúdio deles. Tinha-me acontecido muita coisa. Também estava admirada – era tão novo para mim – que eles tivessem aulas tão tardias, que tantas pessoas viessem, e que os ensaios que fazíamos fossem à noite. Eles tomaram conta de mim. Eu nunca ia a casa. De algum modo, sentia-me em família[32].»

Apesar do desencontro das línguas, não havia qualquer dificuldade de comunicação quando se tratava de dançar. Foram apenas dois anos de colaboração, 1959 e 1960, mas foram marcantes na carreira da então jovem coreógrafa. Juntos, criaram *Phases of Madness* (*Fases de Loucura*), em 1960. A estrutura narrativa linear não existia. A ordem resultava de combinações de expressões fragmentárias de comportamentos desviantes, dançadas ao som de *Octante* de Edgard Varèse.

O projecto foi desenvolvido nesse ambiente familiar na casa-estúdio de Sanasardo e Feuer. Nos pressupostos da peça, encontram-se também sinais coerentes com o universo bauschiano que viria a ganhar identidade na Alemanha da década de 70.

> «Em *Fases de Loucura*, cada um – Feuer, Bausch e Sanasardo – interpretou uma das fases da loucura, a totalidade da qual existe para além de qualquer indivíduo.

---

[32] Mark Franko, *Op. cit.*, pág. 2.

> A loucura existia no encontro. Eles entendiam loucura simultaneamente enquanto uma condição da sociedade contemporânea e possibilidade do seu trabalho[33].»

Mais tarde, no percurso coreográfico dos três, segundo defende Mark Franko, autor de *Excursion for Miracles* e bailarino da Paul Sanasardo Dance Company entre 1964 e 1969, o tema regressaria. Com Sanasardo em *Pain* (1969), Feuer em *The Prince's Asslicker* (no original *Fursteslickaren* de Lars Noren) em 1973, e Bausch em *Blaubart* em 1977.

É curiosa a consideração deste percurso, que configura uma releitura da história. Não cabe neste livro avaliar o impacto e a legitimidade desta possibilidade enunciada pelo autor e reconhecida por Yvonne Rainer. Mas ela merece ser ponderada, mais ainda quando uma das grandes discussões e polémicas que aconteceram em 1984, aquando da primeira visita do Tanztheater Wuppertal a Nova Iorque, decorreu de uma discussão acesa sobre uma suposta clara dicotomia existente entre a dança alemã e a dança norte-americana. De um lado, a abordagem de um conteúdo claramente implicado no real e emocional de Pina Bausch, que apesar da estrutura fragmentária mantinha uma natureza dramática; do outro, a norte-americana, representada pelo Judson Dance Theater, estava mais focada no desenvolvimento de ideias a que o corpo, neutro, em cena dava forma, sendo portanto uma dança mais conceptual e experimental da sua própria linguagem e, nessa lógica, mais abstracta. E, no entanto, a identidade do trabalho de Feuer e Sanasardo estava mais próxima da tendência que Pina Bausch viria a formular em Wuppertal a partir de 1973.

---

[33] Mark Franko, *Op. cit.*, pág. 7.

> «Algumas das suas danças eram ocasiões de acumulação intensiva, sugerindo a abundância da *pop art* mais do que o minimalismo geralmente associado ao pós-modernismo da dança dos anos 60. Sanasardo e Feuer prefiguram aspectos do Tanztheater de Pina Bausch, que trabalhou com eles quando esteve em Nova Iorque pela primeira vez aos 18 anos. O trabalho deles, tal como o de Pina Bausch, era intricadamente autobiográfico e surrealista[34].»

O registo documental que descreve e recupera o trabalho dos dois dá conta disso mesmo. Basta referir que em 1957, Feuer e Sanasardo criaram uma companhia que no nome comportava claramente intenções de interdisciplinaridade nas suas obras: Contemporary Theater of Dance-Drama-Music. Usavam a palavra, normalmente através do recurso a escritores, como Gertrude Stein ou Virginia Woolf, mas também usavam música original, o que Pina Bausch só veio a utilizar uma vez e por uma encomenda que não partiu dela, e a colaboração de artistas plásticos.

Mais tarde, o «Estúdio para a Dança», que funcionava como lugar de trabalho e casa para os dois, não se limitava a ser espaço de criação e apresentação de dança, mesmo que convocando várias linguagens. No início dos anos 60, eles organizavam exposições de *pop art*, com artistas que viriam a ganhar notoriedade, tais como Robert Indiana e Richard Smith.

Na peça que os três criaram, *Phases of Madness*, estão traços iniciáticos do que viria a estrear ainda nesse mesmo ano, mais tarde, *Laughter after all*, desenvolvido pela dupla

---

[34] Mark Franco, *Op. cit.*, pág. 2.

Sanasardo e Feuer. Pina Bausch terá participado na criação, mas não chegou a dançar. Curiosamente, um dos quadros de *Laughter after all* é tentadoramente evocativo do que se tornou uma das imagens de marca de Pina Bausch. Chamava-se «The Five Women in High Heels» («As Cinco Mulheres em Saltos Altos»), evocando a atmosfera dos espectáculos de burlesco, *vaudeville* ou *cabaret*, que também povoam muito o ambiente que Bausch criou mais tarde.

Nessa obra, as mulheres usam saltos altos ou estão descalças. E acontece também o desequilíbrio que resulta de um pé com um sapato de salto alto calçado e do outro descalço. A peça joga ainda com o descontrolo emocional, a roçar o ridículo e absurdo, que se intensifica por via do mecanismo da repetição, em cenas como o riso histérico, que na sua ampliação e insistência toca a fronteira em que se torna ambígua a percepção de se é riso ou grito desesperado.

Como não reconhecer traços de similitude entre a descrição que Mark Franko faz de algumas cenas de *Laughter after all* e aquilo que constitui matéria da assinatura Pina Bausch? Tomemos um excerto.

> «O trabalho deles reinscreveu emoção dentro de uma moldura social, onde os seus usos próprios se tornam deslocados. Eles preservaram a emoção enquanto uma necessidade histórica: loucura, crueldade, ou fisicalidade; também expuseram emoção captada no circuito da produção e do consumo. A sua historicidade deriva do seu divórcio da imediaticidade: não é totalmente explicável num presente nem como presente. Esta história da necessidade cola a alta cultura (Graham) com a baixa cultura (o espectáculo burlesco de Detroit) em várias conjunturas históricas, e surrealismo com

> realismo. É uma *performance* de contradições sociais e estéticas[35].»

À parte as questões mais teóricas que este encontro pode suscitar, é relevante o lado humano da relação entre os três, naquele «estúdio de dança», onde a vida e a arte coexistiam – a vida de forma clandestina, por não lhes ser legalmente permitido fazer daquela a sua casa.

Sanasardo dizia de Pina Bausch que tinha um grande dom.

> «Era uma bailarina extremamente bonita. Tudor tinha apresentado uma peça na Julliard na qual Pina dançava uma secção chamada "500 Arabescos", e ela fazia-os em pontas e era maravilhosa. Tinha uma grande flexibilidade. Era muito lírica e tinha uma intensidade tremenda[36].»

Donya Feuer vai mais longe. «Ela tinha um acordo com a gravidade; esta não a puxava para baixo. Ela ia para a gravidade[37].»

Mas foi precisamente nesse contexto de crescente saudade de casa, que as lágrimas se tornaram mais regulares. Assim como o progressivo desaparecimento físico. A crescente magreza. Os amigos Sanasardo e Feuer preocupavam-se e não conseguiam fazê-la comer mais. As poucas respostas que conseguiam obter dela eram uns vagos «estou bem».

Bausch também guardou memórias desses tempos. A dificuldade de expressão.

---

[35] Mark Franko, *Op. cit.*, pág. 12.
[36] «Dancing in the dark», de John O'Mahony, *The Guardian*, 26 de Janeiro de 2002.
[37] Mark Franko, *Op. cit.*, pág. 7.

> «Quando queria comer, entrava num café e só conseguia apontar para o que queria. Uma vez, quando ia a pagar, não encontrei a carteira. Tinha desaparecido. O que é que devia fazer, como iria pagar? Foi uma situação muito embaraçosa. Depois de algum tempo, fui até à caixa e tentei explicar que a minha carteira tinha desaparecido. Então, tirei as minhas sapatilhas de bailado e os meus outros sapatos da mala, pus tudo em cima do balcão e expliquei que deixaria tudo lá e voltava para pagar. O homem na caixa deu-me simplesmente cinco dólares para que pudesse regressar a casa. Achei incrível a confiança que ele revelou em mim. Assim, passei a ir àquela cafetaria apenas para sorrir ao homem[38].»

Mas nos tempos de Nova Iorque, Pina Bausch estava ávida por aprender, por conhecer mais. E as referências que mais tarde citou desses anos foram para além dos nomes óbvios com quem se tinha cruzado. Surgiram então nomes como George Balanchine, Martha Graham, Merce Cunningham. Sempre que podia, ela ia ver espectáculos e a estada que deveria ter durado um ano acabou por se prolongar por mais um.

No segundo ano em Nova Iorque, foi contratada por Antony Tudor, então director artístico da Metropolitan Opera. Foi um período em que deu atenção também à música, às óperas que via, aos músicos que ouvia cantar.

E no final dos dois anos, Kurt Jooss telefonou a Pina Bausch. Queria-a para solista de um pequeno colectivo de dança, associado à escola onde ela estudara, o Folkwang Ballet. E Pina Bausch regressa a Essen. Mas não foi o fim da

---

[38] Pina Bausch, «What moves me», *Op. cit.*

história com Sanasardo e Feuer. Através dos dois, ela haveria de conhecer mais tarde um dos seus bailarinos mais emblemáticos, Dominique Mercy.

Acções para Bailarinos[39]

Em 2002, quando o *The Guardian* publicou um extenso perfil de Pina Bausch, John O'Mahony, o autor, não encontrou registo de qualquer comentário ou afirmação da coreógrafa sobre a sua complicada relação com a comida ou, «até que ponto esta poderá ter influenciado temas como identidade sexual» e daí que os seus detalhes, causas e consequências permanecessem obscuros. Nem tudo foi revelado. Nem tal coisa seria de esperar de Pina Bausch. Mas em 2007, por ocasião do Prémio Quioto, ela não evitou a questão, lembrando os tempos de Nova Iorque.

> «Cada vez mais escutava a voz dentro de mim. Dava mais atenção ao meu movimento. Tinha a sensação de que qualquer coisa estava a ficar cada vez mais pura, e mais profunda. Talvez estivesse tudo na minha cabeça. Mas uma transformação estava a acontecer. E não apenas no meu corpo[40].»

Os primeiros tempos do regresso a Essen foram conturbados. Antony Tudor passou por lá em 1962. Montou uma peça para o grupo, *Jardin aux Lilas*, criada originalmente em 1936, e tida como o primeiro bailado psicológico, embora este seja um estatuto muito discutido.

---

[39] *Acções para Bailarinos*, no original *Aktionen für Tänzer*, foi o título da primeira peça que Pina Bausch criou depois de voltar à Alemanha e resultou de uma encomenda do director Arno Wüstenhöfer de Wuppertal para aquele teatro, em 1971.

[40] Pina Bausch, «What moves me», *Op. cit.*

Pina Bausch dançou-o. E no papel de Caroline, a única personagem no bailado que tem nome. A peça está repleta de expressões de dor, conflitos pessoais, profunda tristeza. E é Caroline que vive o episódio mais intenso. Enquanto todos os bailarinos estão paralisados, como se o tempo se suspendesse, e nesse tempo suspendido, Caroline dança sozinha, numa expressão exterior dos conflitos internos. Pina dança, muitíssimo magra, mas parece bem. Mas a aparência não se aguenta muito tempo e Kurt Jooss fica preocupado, como recordou ao *Guardian* Jean Cebron, professor na Folkwand na altura. «Ela estava tão magra que quase não tinha força. Perdeu um pouco o controlo e realmente não parecia bem. Então, Kurt Jooss disse-lhe que ou engordava alguma coisa ou tinha de sair da companhia. Depois, ela parece ter ficado melhor com alguma rapidez[41].»

Em 1969, quando Jooss foi sucedido por Hans Zullig na direcção da secção de dança da Escola Folkwang, Pina assumiu a direcção artística do que viria a ser chamado Folkwang Tanzstudio, a companhia de bailado associada à escola. Mas no período de tempo em que lá esteve, como bailarina e assistente de Jooss, Pina ensaiou as primeiras coreografias em nome próprio. Apesar do reconhecimento da confiança que o histórico coreógrafo depositava nela, Pina Bausch estava insatisfeita. Queria dançar, mas queria poder expressar-se pela dança. Foi assim que começaram as primeiras coreografias. Pelo desejo. De dançar.

> «Uma vez Jooss entrou no ensaio, olhou e perguntou: "Pina, o que estás a fazer, a rastejar às voltas pelo chão o

---

[41] Jean Cebron, em declarações a John O'Mahony, «Dancing in the Dark», *The Guardian*, 26 de Janeiro de 2002.

> tempo todo?" Para expressar o que realmente existia no meu coração, era impossível para mim usar o material e as formas de movimento de outras pessoas. Simplesmente por respeito por elas. O que havia visto e aprendido era tabu para mim. Coloquei-me numa posição difícil: porquê e como posso expressar alguma coisa?[42]»

É no período de 1968 a 1973, quando assume a direcção do Wuppertal Ballet, nome depois mudado por ela para Tanztheater Wuppertal, que cria um conjunto de peças iniciáticas, que apresenta na Europa e nos Estados Unidos. *Fragment* é a primeira, em 1968, com música de Béla Bartok. Segue-se *Im Wind der Zeit* (*No Vento do Tempo*), com música de Mirko Donner, *Prelúdios para Violoncelo*, com o qual ganhou o primeiro prémio no concurso para jovens coreógrafos em Colónia, em 1969.

> «Trata-se de um estudo dramático e abstracto que fala a linguagem tradicional da *modern dance* em que Pina Bausch, como coreógrafa, desempenha um papel importante. "Oito vezes, *tableaux* de corpos, muito expressivos e construídos de modo muito ousado, que se distribuem muitas vezes por dois planos, põem-se em movimento, excitados, produzindo uma tensão espacial, e voltam depois, para se imobilizarem na sua forma primeira; um espaço de movimento perfeitamente definido é atribuído a cada um dos bailarinos[43]."»

---

[42] Pina Bausch, «What moves me», *Op. cit.*

[43] Jochen Schmidt, «Da *modern dance* ao *Tanztheater*», em AAVV, *Pina Bausch – Falem-me de Amor*, trad. Miguel Serras Pereira, Fenda, Lisboa, pág. 97.

Foi apenas o período de cinco anos, de 1968 a 1973, a primeira fase de criação coreográfica de Pina Bausch, que antecedeu a fundação do seu Tanztheater Wuppertal. Mas mesmo esse período tão embrionário foi muito produtivo, com peças criadas para o Folkwang Ballet e também já para a companhia de Wuppertal como coreógrafa convidada. Houve *The Fairy Queen* de Henry Purcell e *Nachnull* ao som de Ivo Malec. O título da peça, *Depois do nada*, surge quase como afirmação programática dupla, para o mundo da dança e para um posicionamento relativamente a uma experiência do viver que, com a carga do passado, precisava de um novo começo. E Pina Bausch instala a morte em cena. Literalmente. Mas esta é uma morte que, vista à distância do século XXI, não representa um final, mas antes a importância da morte como possibilidade de um renascimento. O artista plástico João Penalva, então bailarino que acabara de conhecer Pina Bausch e intrigado por aquela figura estranha e negra que o convidara a fazer parte da companhia que estava prestes a criar em Wuppertal, vê a peça em Londres poucos anos depois e não fica particularmente entusiasmado por aqueles corpos vestidos de esqueletos. São cinco bailarinos em cena, «os seus movimentos quebrados, fatigados, parecem absolutamente privados de estrutura interna. Assemelham-se aos sobreviventes de uma guerra ou de uma catástrofe nuclear que se agitassem numa assustadora dança macabra dotada de uma força extraordinária»[44].

Aktionen für Tänzer (*Acções para Bailarinos*), de 1971, foi a primeira peça criada por encomenda para a companhia de Wuppertal, com Pina como coreógrafa convidada. O título que chega até nós contém em si duas coreografias, uma de Pina e outra de Ivan Sertic. Os dois coreógrafos partilham a noite, partilham o título, que na verdade é o nome da música composta por Günter Becker, encomendada por Arno Wüstenhöfer, o director artístico de Wuppertal, responsável pelo convite persistente a Pina Bausch para assumir a direcção daquela companhia, até que ela não soube rejeitar mais. Sertic cria uma peça convencional com um tema político, retratando a relação de dependência do indivíduo com o poder. A abordagem de Pina Bausch integra sinais da obra por vir.

> «A sua coreografia desenvolta, aberta, que dura vinte e quatro minutos, não assenta em qualquer trama e não propõe qualquer solução propriamente "literária"; oferece-nos, em contrapartida, toda uma série de achados tanto ao nível da dança como das imagens teatrais; trata-se de uma novidade absoluta na produção desta coreógrafa que quer "dar ao teatro o que é do teatro", e deseja experimentar, até aos seus limites, as possibilidades estéticas inéditas que uma técnica dramática, rica em material, pode oferecer a alguém que, como ela, teve até então de se contentar com uma técnica elementar na sóbria sala de Folkwang. O movimento é, por um lado, governado pelas leis severas da *modern dance* e, por outro, desestruturado e deformado, como se os bailarinos, caricaturando-se a si próprios, estivessem com um ataque de riso incontrolável. Com membros que se contorcem, se dobram, se "balouçam", aparentemente sem objectivo preciso, os bailarinos desarticulados tropeçam em palco, são como seres disformes que dão ao conjunto do trabalho a aparência de um gigantesco

---

[44] Jochen Schmidt, *Op. cit.*, pág. 97.

> "bailado da talidomida", do que pode ser a dança de uma sociedade que se destrói a si própria divertindo-se muito[45].»

Em toda a sua história, Pina Bausch debate-se com os títulos a dar às obras. Em Wuppertal, as estreias das novas peças acontecem com a designação em aberto de «*neues Stück*». O que significa simplesmente «nova peça». Mas nessa fuga de fixar um tema ou uma imagem única a uma unidade constituída por um conjunto fragmentário de imagens e ideias e sugestões e movimentos e seduções, alguns títulos acabam por colar-se como uma alma que se revela.

É curiosa a sequência de obras desta fase iniciática, desde logo vistas a partir do título que Pina escolheu dar-lhes. *Depois do nada* (*Nachnull*, peça de 1970) – independentemente do juízo crítico sobre o seu valor como objecto final, questão que muito daria para discutir – instaura um momento zero, a partir do qual surge o princípio de algo. *Acções para Bailarinos*, de 1972, pode ser entendida como um primeiro esboço do léxico da escrita de dança de Pina Bausch. O tal princípio que Paul Taylor tentava recuperar em 1957 das ruas para o palco por via dos corpos dos bailarinos, e que em Pina Bausch ganha uma personalidade própria.

Acções para Bailarinos é destacada pelo especialista de dança José Sasportes como «enunciado que poderia definir a quase totalidade do seu repertório»[46]. Nas peças futuras, identifica um «encadeamento de acções para bailarinos» que se combinam na dinâmica de cumplicidade criativa partilhada pela coreógrafa e pelos intérpretes.

---

[45] Jochen Schmidt, *Op. cit.*, págs. 98-99.

[46] José Sasportes, «Acções para bailarinos», Programa de «2008 – Um Festival para Pina Bausch», do CCB e São Luiz.

> «As peças de Pina Bausch são os seus bailarinos, mas cada bailarino é Pina Bausch. Não que a tomem como modelo e a imitem. Cada um é ele-próprio, mas não ganharia identidade sem o olhar de Pina Bausch, que imprime sentido aos seus movimentos e os relaciona com o todo que vai construindo. A arte de Pina Bausch reside na coerência que dá a estas contribuições heterogéneas moldando-as de um modo particular, insuspeitado no início do processo criativo. A obra faz-se fazendo-a, pela transformação destas acções num discurso coeso a que o espectador dá sentido dramático, assim penetrando no universo que em cena, à sua frente, se foi edificando[47].»

---

[47] José Sasportes, *Op. cit.*

II

NAMORO

Quem és?

Lembras-te?

Ocupar os nossos olhares, nessa noite, com palavras de dança. Mas essa dança de que falámos nessa noite é uma dança em que, quando falamos dela, da dança, estamos a falar de nós. De cada um. Dos outros.

Falámos da vida. Porque é disso que se trata.

Lembras-te?

«Recorda-te de mim.»

Pouco sabíamos desta mulher. Pouco sabíamos de nós. Pouco sabíamos dos outros. E pior do que esse pouco saber era o desinteresse por saber. E pior ainda, não ter consciência sequer de que não estávamos interessados em saber. Andávamos simplesmente. De um lado para o outro. A fazer coisas. Atrás dos outros. A fazer coisas. A cumprir tarefas. A copiar os outros. A acumular dias. A deixar escapar tempo que nos caía dos olhos como lágrimas secas. Cada um de nós também, um pouco fantasmas como a mulher rosa transparente. O andar arrastado, quase a cair, os braços alongados à frente, as mãos viradas para cima e para dentro, numa última esperança de resistência, que se revele dentro de nós um despertar desse adormecimento dos sentidos e nos ponha o coração a arder.

Cada um de nós também a executar tarefas banais do quotidiano que gastavam o tempo todo que tínhamos. Mas estas outras imagens vieram com outras peças. Não apenas *Café Müller*. Vieram *Viktor*, *Nelken*, *Ten Chi*, *Kontakthof*, *1980*... Houve outros encontros nos anos que se seguiram. Viagens para esse lugar onde a realidade se confunde com o sonho, ou onde a realidade tem um tempo próprio, o tempo dos contos de fada, ou ainda onde a realidade se dilui na invisibilidade da fronteira entre as idades e não importa mais se somos adultos e continuamos crianças. Ou ainda quando a passagem da aparente normalidade à aparente loucura demora apenas o tempo de um pestanejar. Ou ainda quando, num piscar de olho, um gesto de ternura se transforma em violenta agressão.

Café Müller.

Viver para sempre.

Lembras-te?

«Recorda-te de mim.»

Quem era ela? O que significavam aquelas mulheres? Aqueles homens? Aquelas cadeiras? Aquele lugar? Aquele café do dia depois, do dia depois da vida, depois das emoções. O dia depois da morte? Ou a noite antes do amanhecer? O que era aquela dança? O que era a dança? E por que é que tudo isto eram perguntas que eram sobre nós e não apenas sobre as imagens do espectáculo que víramos? Era mais do que apenas uma noite de dança que se esgotava na sua visão e nos abandonava mal deixávamos a sala. Passara a fazer parte de nós. E nem sabíamos o que eram estas perguntas que nos perseguiam a seguir. Talvez mais tarde as viéssemos a reformular. A rejeitar. A substituir por outras. Mas aquelas eram as primeiras perguntas que tínhamos. E que não conseguíamos largar. Como um enigma. Como um mistério por desvendar. Quem era aquela mulher? Quem éramos nós?

O profundo desejo

«A grande força é um profundo desejo[48].» É esta a essência da obra de Pina Bausch. As palavras são da própria, que de forma simples arrasa as teorias redutoras que listam em alguns itens temáticos o seu universo: relação entre homem e mulher, a defesa da mulher, o sofrimento humano, a violência, a infância...

A sensibilidade humana que ela toca é bem mais complexa. E a dificuldade que tem em o verbalizar é uma questão de personalidade, de timidez. Ao mesmo tempo, ainda que não intencionalmente, é uma tomada de posição face a uma postura muito concreta que, partindo da dança, traduz uma rara forma de estar no mundo: o genuíno interesse pelos outros, o respeito por cada indivíduo como emancipado da condição de espectador e com capacidade de autodeterminação. E por isso capaz de encontrar a sua leitura pessoal do imaginário proposto por Pina. É também mais desafiante, porque as histórias – partidas em pedaços com uma coerência não imediatamente visível – estão em aberto. «Eu tento criar uma imagem que é tão aberta que qualquer pessoa pode encontrar nela um lugar que possa significar algo para si[49].»

Propor uma descrição e/ou classificação que seja definitiva e absoluta significa trair a própria essência do valor da obra que Pina Bausch erigiu, que traduz uma estranha forma de vida desdobrada em múltiplas possibilidades de significado. Este está, em parte, ligado à identificação de Pina Bausch como a coreógrafa que «fez do paradoxo um meio de criação de movimentos»[50], que cria «multiplicação dos pontos de vista possíveis» segundo o filósofo José Gil.

---

[48] Brigitte Gauthier, *Le Langage chorégraphique de Pina Bausch*, L'Arche, Paris, 2008, pág. 11.

[49] Pelin Turgut, «Turkish Delight», *Time*, 13 de Junho de 2004.

> «Quando numa cena a dois, a bailarina corre para o seu par, embate violentamente contra ele, abraça-o e é a seguir repelida, recua de novo e volta a precipitar-se sobre ele para o beijar, etc. – é uma situação paradoxal, com vários sentidos divergentes, que é assim criada. Não é: "Os dois pontos de vista são possíveis", mas "Os dois (ou três, ou quatro) sentidos do acontecimento coexistem no próprio acontecimento e constituem o seu sentido"[51].»

E esta possibilidade de multiplicação dos pontos de vista significa a propriedade que ela oferece ao espectador, que dela se deve apropriar, escolher qual a história que constrói para si a partir do que vê, sente, cruzado com a sua história pessoal, com todas as ferramentas de leitura do mundo que possui. E isto é válido para o intelectual e para a pessoa comum. Pina Bausch deseja que um e outro se rebelem contra essa condição passiva de espectador, que tendencialmente serão na vida real, que se traduz em escravatura do pensamento e do sentir, e assumam a escrita da sua história. É válido para todos, e cada um terá a sua versão, sem dever frustrar-se com uma tentativa de encontrar o que lá não está: uma intenção única de um sentido único do conteúdo e da forma, que é uma forma de ditadura do olhar.

Mas esta qualidade que é inerente aos espectáculos de Pina Bausch, e particularmente estimulante porque mais

---

[50] José Gil, «Os gestos do pensamento: Pina Bausch», em *Movimento Total – o corpo e a dança*, Relógio d'Água Editores, Lisboa, 2001, pág. 213.

[51] José Gil, *Op. cit.*, págs. 213-214.

desafiante nas obras das primeiras décadas, de 70 e 80, também é apreensível pelo que podemos aceder no que diz respeito à sua própria vida. Aliás, em afirmações várias da própria, as duas – vida e obra – estão inevitavelmente ligadas e são indistintas.

Chegamos a esse profundo desejo. Essa é a sua grande força – o profundo desejo –, disse ela a um jornalista. E a partir daí tudo é deixado em aberto. O que move Pina Bausch é o que move as pessoas e não a forma como as pessoas se movem. Talvez a afirmação mais repetida e emblemática dos seus breves discursos verbais. O que a move é um persistente desejo de conhecer. De conhecer o outro. Ou, olhando a partir de outra perspectiva, o que a move é um desejo, indizível, que se lhe impõe e que a lança num penetrante diálogo com o outro. Apesar de haver mais registo de entrevistas e discurso de Pina Bausch do que se poderia esperar de uma personalidade tão tímida e avessa a aprisionar em palavras e a reduzir a significados únicos a complexidade do mundo que cria, é curioso também encontrar nas palavras de outros, mais ou menos próximos de Pina Bausch, palavras que imaginamos que lhe poderiam pertencer. Como as de Wim Wenders. E esse princípio criador, que é o desejo.

> «Primeiro, mal podemos descrever alguma coisa, a não ser um desejo ou desejos.
> Assim se começa, quando queremos fazer um filme, ou escrever um livro, ou pintar um quadro, ou compor uma música, ou, de resto, inventar alguma coisa.
> Temos um desejo.
> Desejamos que pudesse haver alguma coisa e depois trabalhamos até que isso exista. Desejamos acrescentar alguma coisa ao mundo, alguma coisa mais bonita, ou

mais verdadeira, ou mais exacta, ou mais útil, ou simplesmente alguma coisa diferente de tudo aquilo que já há. E logo no começo, em simultâneo com o desejo, imaginamos também já alguma coisa diferente daquilo que já há ou, pelo menos, vemos relampejar alguma coisa de diferente. Caminhamos depois nesta direcção em que vemos uma luz, na esperança de não nos perdermos pelo caminho e de não esquecermos ou trairmos o desejo inicial[52].»

O caminho é feito em conjunto, numa comunidade provisória a viver em registo quase confessional, numa partilha de confiança entre a coreógrafa e os seus bailarinos. Esse desejo, de conhecer o outro, ou talvez de reformular repetidamente a questão essencial de «como devemos viver?»[53]. Ou, talvez ainda mais correctamente, de «como é possível vivermos juntos, em comunidade?»[54], interrogação persistente na obra da coreógrafa portuguesa Vera Mantero. E daí as pessoas e as relações entre as pessoas se tornarem o centro da sua obra. A par de uma série de outros centros que vamos identificando conforme vamos entrando no seu universo.

Não há evidências de que ela esperasse que dessa partilha resultasse o conhecimento finalizado sobre alguém ou sobre a humanidade ou sequer que as várias questões que colocasse tivessem respostas claras. Nem sequer que vislumbrasse encontrar essa forma de possibilidade de vivermos juntos utópica.

---

[52] Wim Wenders, *A Lógica das Imagens*, trad. Maria Alexandra A. Lopes, Edições 70, Lisboa, 2010, págs. 113-114.

[53] Wim Wenders, *Op. cit.*, pág. 115.

[54] Vera Mantero, «Sensibilidade fina», *Jornal de Letras*, 8 de Janeiro de 2003.

A qualidade desse encontro, em que mutuamente alguém se dá ao outro, é de natureza sensível e delicada. Breves hipóteses de tocar um subtil suspiro do sentir, que atravessa o corpo que o expressa em segredo inicialmente perante ela, e que Pina Bausch fixa num gesto, numa cena, num jogo entre bailarinos, numa canção, numa imagem... Mas que imediatamente se dissipa e dissolve, antes mesmo de ter tempo de se instalar em cena, se desenvolver e se resolver.

Os sinais que nos deixa são indícios da convicção de que chegar a compreender seria chegar à descoberta das respostas para as perguntas que ela sempre colocou aos intérpretes nos processos criativos. A acontecer isto, o sentido do seu tão intenso e vivo exercício de viver tornar-se-ia obsoleto e esgotado. Deixaria de ter razão para criar, o que, nesta mesma lógica, significaria deixar de ter razão para existir.

Esta constatação é da mesma ordem da tentadora descrição e elencagem dos temas do seu trabalho. São as armadilhas da simplificação que, em casos de universos tão ricos e vastos como é o de Pina Bausch, resultam na amputação das suas ressonâncias, implicações e possíveis sentidos ainda por descobrir. Torna-a menor. Ela é inapreensível nessa redução. O que constitui um desafio para qualquer escrita sobre a sua obra, um entusiasmante desafio: que essa escrita não torne o seu trabalho refém de uma visão única e empobrecida da sua obra.

Ousar isso, pretender essa arrogância de lançar um olhar finalizante sobre os sentidos por ela criados, é negar o seu acto generoso de escutar o outro, as várias vozes dos outros, as várias vozes que habitam dentro de cada um que é outro, as várias vozes que representam várias vozes do mundo, multicultural, e que não podem ser reduzidas a uma só. Ousar isso é fazer na relação com a sua obra o que ela recusava: contar uma história linear, com um único sentido, impondo uma única perspectiva ao espectador, como se se conduzisse o seu olhar como o de uma marioneta, sem pensamento ou emoção própria. Impondo o seu olhar, fechado, ao olhar de Pina Bausch, tão aberto e penetrante.

No fundo, era o que acontecia com as narrativas do bailado e todas essas histórias de organização simbólica e narrativa linear que ela rejeitou e que a arte contemporânea supera. Ousar o contrário é ainda negar a actualidade dos tempos em que vivemos e que ela espelha de forma natural em todas as dimensões das suas peças, como na sua vida, que se alimentam da pluralidade de possibilidades de olhar e de leituras que se podem debruçar sobre uma mesma imagem, sobre um mesmo gesto, sobre uma mesma palavra, sobre um mesmo sorriso ou sinal de abandono.

O espectador de Pina Bausch é cúmplice destes sinais, é parceiro na conversa que ela mantém com os bailarinos, um diálogo transportado para outro plano, mais elevado, de troca de impressões e afectos e visões do mundo. Não há uma verdade única no universo. Ela sabe isso. Não fez disso uma fraqueza nem sequer um exercício de rebelião para tentar impor a sua visão ao mundo. Também não fez disso um simples exercício de estilo. Fez disso uma força. Um poder que partilha com elegância e leveza, que combina múltiplas camadas da experiência humana, por vezes até em desequilíbrio ou contradição, mas que parte desde logo de várias perspectivas. Não se tornou arrogante, não pretendeu gritar a denúncia do mundo de falsidade e representação em que vivemos. Pelo contrário, fez de todas estas fragilidades, contradições e diversidades a matéria ampla e diversa que compõe as suas obras. Por isso, a resposta que um bailarino dava em estúdio a uma pergunta que Pina colocava – que podia ser

dançada, cantada, falada ou de qualquer outra espécie e que podia ser diferente em cada caso, porque cada um tem uma personalidade diferente e marcante – previa desde logo que cada espectador dialogava de forma pessoal e íntima e diferenciada com as suas obras. Quase como se as perguntas colocadas aos bailarinos surgissem como reformulações das mesmas questões colocadas em cena aos espectadores por intermédio dos intérpretes em palco e na forma de imagens, dançadas, cantadas, faladas... E cada um responde a cada estímulo com uma resposta, que a seu modo dá sentido àquilo que está a ver. Mesmo que essa resposta resulte numa multiplicação de novas interrogações despertadas por esse estímulo.

Assim sendo, as respostas que o público dá não são necessariamente afirmações definitivas que esclarecem os sentidos mais profundos e obscuros do existir, os dilemas, as dúvidas, as inquietações. Não são nunca respostas que encerrem ou ponham fim a interrogações que existem desde os tempos remotos. Ou pelo menos que tenham sido relançadas neste encadeamento de perguntas que resultam em respostas-que-são-novas-perguntas e que são transportadas para cena, por via do espectáculo e dos bailarinos, como reformulações encenadas dessas respostas-perguntas e que chegam ao espectador como estímulos para novas respostas/reacções que são perguntas-perturbações-revelações. Toda a arquitectura básica do edifício linear de emissor e receptor há muito está derrubada. Num plano ainda mais profundo desta dialéctica, desta troca, cada emissor é, potencialmente e simultaneamente, sempre receptor e vice-versa.

São reflexos interiores de retribuição, como imagem reflectida de espelho, deliciosamente distorcida pela vivência interior desses mesmos estímulos. Uma vivência muito pessoal desses estímulos. E assim sucessivamente até à infinidade. O que significa que, mais do que respostas ou perguntas, os espectadores constroem sentidos a partir desta perturbação que lhes é suscitada do palco em forma de novos dilemas poéticos, dúvidas, inquietações. Da ordem do belo, do pasmo, do conflito interior, da estupefacção, da estranheza, da comoção, da identificação, da rejeição, da ridicularização, do riso, do absurdo, da revolta, da negação...

Fazer o contrário seria cair nessa visão redutora que Susan Sontag, confessa admiradora da coreógrafa, definiu no histórico ensaio «Contra a Interpretação»[55]. Estamos perante um universo imaginário que ainda guarda em si a dimensão de obra de arte. Uma pessoa onde ainda viveu, o que acontece cada vez mais raramente, o mistério da criação. Mas a própria noção de obra de arte tem um significado muito distinto hoje. E tal como Pina Bausch, a obra de arte faz parte do mundo, não está fora do mundo, nem para além deste, nem é superior a ele. Mas precisa de algo do território do indizível, do sublime, que a distinga do mundo, mesmo podendo confundir-se com este e fazendo parte deste. A obra de arte é humana. Profunda e misteriosamente humana, como defendia Sontag. «Uma obra de arte vista como obra de arte é uma experiência, não uma declaração nem a resposta a uma pergunta. A arte não é apenas sobre qualquer coisa; é qualquer coisa. Uma obra de arte é uma coisa do mundo, não apenas um texto ou comentário sobre o mundo[56].»

A sua interacção com a vida, nesse gesto criador, conquistou o estatuto de passar a constar do mundo. A imaginação, tão intimamente próxima do real, acrescenta ao mundo uma

---

[55] Susan Sontag, *Contra a Interpretação e Outros Ensaios*, trad. José Lima, Gótica, Lisboa, 2004.

[56] Susan Sontag, *Op. cit.*, pág. 41.

dimensão de irreal, expande-o para além da dimensão quotidiana da existência mas, por ironia que constitui parte do seu peculiar valor, alimenta-se precisamente dessa matéria supostamente banal da vida de todos os dias.

Pina Bausch possuía e era consumida por esta delicada e sublime sabedoria, mesmo não o sabendo conscientemente, de que a grande arte de existir consiste numa ampliação dos sentidos, partindo do interior, dirigidos duplamente ao próprio interior e ao próprio exterior, em direcção ao outro.

Ela saiu para o mundo, encontrou as pessoas que habitam o mundo, mergulhou nessa realidade, por vezes estranha, disforme, cruel, para a trazer à superfície da pele de cada pessoa-bailarino, para depois as devolver ao mundo, reveladas. E, reveladas, ganham a forma de um astucioso engano ao dar-se, guardando o segredo do sentido profundo da origem interior dessa imagem exterior.

A história de Pina Bausch, por via dos seus processos artísticos e do modo como estava na vida, corresponde ao que, muito cedo, em 1964, Sontag apontava como faculdade em risco de desaparecimento e que era importante recuperar: os sentidos. A necessidade de ampliar e apurar os sentidos. «O que é importante hoje é recuperar os nossos sentidos, Temos de aprender a ver mais, a ouvir mais, a sentir mais.»

Pina Bausch fazia de tudo isto estratégia inconsciente do seu processo criativo. Pina Bausch via mais, ouvia mais e sentia mais. E a delicadeza, a humildade e a intensidade com que o fazia despertaram nos bailarinos e no público uma reacção semelhante. Estimulados por ela, vimos mais, ouvimos mais e sentimos mais. Coisa cada vez mais rara numa sociedade onde a apatia se instala com facilidade frente ao televisor ou ao ecrã do computador e onde o convívio da diferença, de cultura e de personalidades dentro de cada cultura, é uma riqueza que existe sem que lhe demos o devido valor. E ela viu isso em Lisboa. Está em *Masurca Fogo*, como repara Gil Mendo. E em Lisboa, as pessoas continuam a cruzar-se com a diferença sem executar o movimento de aproximação e de encontro, de troca, de convivência, de partilha. Enquanto os dias correm demasiado depressa, cada vez vimos menos, ouvimos menos, sentimos menos. Não era esse o programa de Pina Bausch. E por isso também, mas não só, o seu tempo em cena era diferente do tempo dos dias rápidos. E por isso em cena, mas não só, os olhos se fechavam, não para verem menos, mas para sentirem mais e observarem mais profundamente o que sentiam.

> «A interpretação dá por assente a experiência sensorial da obra de arte, e usa-a como ponto de partida. Hoje, não se pode dar por assente. Basta pensar na mera multiplicação de obras de arte disponíveis para cada um de nós, a juntar-se aos sabores, odores e visões contrastantes do ambiente urbano com que os nossos sentidos são bombardeados. A nossa cultura está baseada no excesso, na sobreposição; o resultado é uma gradual perda de agudeza da nossa experiência sensorial. Todas as condições da vida moderna – a sua abundância material, a sua franca aglomeração – conjugam-se para amortecer as nossas faculdades sensoriais. E é à luz das condições dos nossos sentidos, das nossas capacidades (e não das de outra época), que se deve determinar a função da crítica[57].»

Amplie-se o que cabe na palavra «crítica», para caber quase tanto quanto o que cabia no que Pina Bausch considerava «dança». Inclua-se então nesta designação toda e qualquer inclinação para reduzir a um só significado os sentidos múltiplos que disparam na obra de Pina Bausch. Porque o público das suas peças tem dela esse reconhecimento de leitor privilegiado das suas obras. Cada pessoa na plateia é especialista da matéria de que se fazem as suas «peças» (as *Stücke* em alemão) porque a especialidade aqui necessária é a do viver. Ou, mais ainda do que esta, a do sentir mais. E a crítica propriamente dita, para além de ser praticamente uma miragem na actualidade, se disponibiliza um olhar julgador sobre as suas impressões do mundo, na postura arrogante de senhora da verdade, está a negar o sentido profundamente humano e complexo da própria natureza da obra de Pina. Pina Bausch, sem o pretender, resistiu e revolucionou tudo isto.

---

[57] Susan Sontag, *Op. cit.*, pág. 32.

Fundação da companhia

O ano é o de 1973. Londres. Covent Garden, Florence Street.

Ali funcionava o Dance Center. Era lá que João Penalva fazia aulas extras de dança com John O'Brien, que somava ao curso que estava a tirar na London School of Contemporary Dance. Estavam longe os anos em que Penalva seria reconhecido como um dos mais estimulantes artistas plásticos. Com um fértil imaginário que convoca diversas artes e materiais nas suas exposições e filmes, pode dizer-se dele que é contador de histórias e o que faz é literatura, ou que é coreógrafo e o que faz é sugerir percursos coreográficos que cabe ao espectador/visitante do seu trabalho escolher para compor a sua história, ou ainda tantas outras coisas.

Naqueles tempos, Penalva era bailarino, dançava profissionalmente ao mesmo tempo que estudava, tinha cerca de vinte anos. E Merce Cunningham era a sua grande referência como coreógrafo. O seu coração e cabeça estavam longe da expressividade emocional da dança-teatro. E Pina Bausch... Quem era Pina Bausch? Não tinha ouvido falar.

Num desses dias de 1973, algures em Abril, duas figuras desconhecidas surgiram no estúdio para assistir à aula. Um homem e uma mulher. A mulher era particularmente invulgar. Muito diferente das senhoras que por ali passavam para assistir às aulas de *ballet*. O cabelo amarrado num rabo-de-cavalo, sem pintura. O corpo esquelético por baixo de uma gabardine de homem. Botas de homem. Tudo vários tamanhos acima do dela. Tudo enorme. É assim que Penalva a recorda. «E com um olhar, aquele olhar dela, sempre a mexer com as mãos, a mexer com as mãos, a mexer com as mãos.»

O senhor que com ela estava tinha o ar convencional de uma personagem típica do mundo da dança. Era Hans Zulick, o director da Escola Folkwang de Essen. No final da aula, aquela estranha figura feminina pediu-lhe para conversarem. Ele disse que sim. Mas não imaginava quem era. Para além dele, convidaram uma outra bailarina para a conversa. Penalva já a tinha visto na aula. Também já tinha dado por ela. «Não se podia deixar de ver aquela mulher a dançar. Como bailarina clássica era extraordinária, só que era gordíssima. Nunca tinha visto uma bailarina tão gorda e tão boa. Era muito interessante por ser tão gorda e tão extraordinária como bailarina. Era a Jo Ann Endicott.»

Josephine Ann Endicott, conhecida como Jo Ann, também guarda imagens fortes e tumultos interiores desse tempo. A australiana estava em Londres, e acabava de sair do dilema de continuar ou não com a dança. Não por não gostar de dançar. Talvez por gostar demasiado. Aos 15 anos chegou a pensar que talvez viesse a ser religiosa. Mais tarde descobriu que o palco era o seu lugar sagrado, e ali a mais bela bênção que lhe foi dada foi essa possibilidade de falar, mostrar ou comunicar algo ao público. É a própria que conta tudo isto nas suas memórias, *Je suis une femme respectable*[58], onde a vida acontece naturalmente entre os estúdios de dança e a memória afectiva de um gesto e dentro das portas de casa, no amor maternal que a liga aos filhos e à terra. Ela recorda o encontro com a mulher mais bela que alguma vez viu, com «os seus olhos azuis, as suas mãos longas, os pés grandes, os seus cabelos lisos, a tez pálida». Pina frente a ela, «completamente corada e bolachuda».

No final da aula foram para um café. A mulher de negro explicou-lhes quem era e o que queria. Tinha uma companhia em Essen, que a eles nada dizia, e ia criar uma companhia em Wuppertal. Nunca tinham ouvido falar dela. Pina Bausch descreveu Wuppertal como uma cidade com um comboio suspenso. João não conseguia imaginar uma tal coisa. O inglês macarrónico da coreógrafa resultava na descrição de um comboio que passava no ar, de cabeça para baixo. Ela dizia «*upside down*», recorda ele.

Esse estranho comboio que viajava no céu de Wuppertal era o elemento inédito e único que a cidade possuía. Não há outro como ele em todo o mundo. O *Schwebebahn* é um eléctrico-teleférico da autoria de Eugen Langen, um engenheiro de Colónia, do final do século XIX.

A conversa ficou por ali. Ele não respondeu logo, quis pensar. Na despedida, ela disse: «eu volto». Passados alguns meses estava de volta a Londres, mas dessa vez com a companhia Folkwang Ballet, na qual sucedeu a Kurt Jooss enquanto directora. Na Roundhouse, em Londres, apresentou um conjunto de peças, entre elas *Nachnull*, criada para aquela companhia. João foi ver. E não ficou convencido. Pelo contrário. «Era um trabalho completamente grotesco, de um expressionismo alemão do mais básico, com os bailarinos vestidos com liotares pretos, com esqueletos pintados. Muito tétrico no mau sentido. Era a ideia do mundo depois da bomba. Os esqueletos a dançar...»

---

[58] Jo Ann Endicott, *Je suis une femme respectable*, L'Arche, Paris, 1999.

A reacção não foi positiva mas serviu para decidir aventurar-se. Quis ver o que acontecia, com a curiosidade suscitada precisamente pelo facto de ser um universo tão distante dos seus interesses. Fez a mala para a eventualidade de uma estada prolongada.

Quando chegou a Wuppertal atraiu-lhe a atenção o contraste entre o vale e a montanha. Essa paisagem de opostos. A desolação fabril e os vestígios da destruição da Segunda Guerra Mundial na cidade, que ficavam no vale. As montanhas em redor, coloridas pelas maravilhosas casas dos industriais ricos, muitos dos quais, descobriu mais tarde, coleccionavam arte.

João chegou, dirigiu-se a um táxi que o levasse à Opernhaus Wuppertal, e o taxista apontou em frente, para o outro lado da rua. E ele pasmou. «Ali?» E pensou. «É assim? Este cinema? É horrível.» E foi assim que chegou à recém-criada companhia de dança-teatro de Pina Bausch.

Tal como João, Jo Ann não sabia quem era aquela mulher de negro. Alguém lhe terá dito que em Wuppertal chovia todos os dias. Que havia um comboio suspenso no ar. Que um elefante havia caído desse comboio. E que havia doces maravilhosos. Ela não sabia uma palavra de alemão. Mesmo sem conhecer ninguém, foi. E o primeiro dia chegou.

«Um pouco depois de mim, os outros bailarinos começaram a chegar, alguns falavam inglês, e subimos as escadas juntos, até ao estúdio de dança. Ela estava lá, sentada numa cadeira, as pernas cruzadas uma sobre a outra, não há outra senão ela que saiba fazer isso, o cigarro na mão – "elegante e composta". Um número significativo de outros bailarinos já se conheciam – numa primeira impressão, pensei para mim mesma "com o encantamento que eles têm, isto não pode dar em nada". Não havia muitos que se parecessem com bailarinos, mas eu estava perfeitamente em sintonia, não tinha certamente ar de solista de bailado. Por isso, eu tinha um contrato de solista[59].»

Todos os começos são difíceis

Era o primeiro ano da companhia. O ano da criação de *Fritz*, a primeira obra que Pina criou para o Tanztheater Wuppertal. A coreógrafa sentia-se imensamente insegura. E os bailarinos sentiam a sua insegurança. Mas ela disfarçava.

Nesse primeiro programa, estreado a 5 de Janeiro de 1974 na Opernhaus Wuppertal, apresentou três coreografias. A sua peça *Fritz*, a histórica *The Green Table* de Kurt Jooss remontada pela filha do coreógrafo, Anna Markart, e *Rodeo* de Agnes de Mille, remontada pela própria.

No elenco cruzavam-se antigos bailarinos da companhia que antes ali dançaram os clássicos e novos intérpretes que a ela se juntaram. Em *Fritz* o processo das perguntas lançadas aos intérpretes ainda não existia. Pina fazia o movimento, e os bailarinos aprendiam com o seu corpo. E para alguns deles, o método ainda não encontrado, a incerteza, era frustrante. Pina trabalhava por grupos, normalmente Dominique Mercy, Malou Airaudo ou Jan Minarik. Os outros ficavam sem nada para fazer, mas sem poder sair da sala. À espera.

---

[59] Jo Ann Endicott, *Op. cit.*, pág. 41.

«A improvisação que existia», lembra João Penalva, «era por iniciativa dos bailarinos, por desespero.» E o processo de criação prolongava-se por seis meses. Nessa obra, os bailarinos ainda não transportavam o seu nome próprio para cena. Nem sequer se transportavam a si próprios. Transformavam-se em personagens, mesmo que a história não fosse já uma narrativa linear.

Malou era a «Mãe». Jan Minarik era o «Pai». Dominique era o «Homem em *t-shirt*», Ed Kortlandt era o «Homem-mulher», e João Penalva fazia de par siamês com John Giffin. Juntos, eram os «Dois perseguidores».

Com a espera, começavam a nascer personagens. Foi o que João fez. Desesperado pelo tempo que lhe escapava, começava a explorar ideias. «Estávamos pegados um ao outro, por um dos lados, mas cada um fazia o seu movimento. Eu inventei a maquilhagem. Inventei o cabelo do personagem...»

> «Em *Fritz*, a dança não aparece no jogo de grandes conjuntos vibrantes, mas antes em pequenas erupções isoladas que emergem de grandes imagens geradas. O herói epónimo do bailado, Fritz, um rapazinho em pijama, vive com os olhos abertos para sonhos surrealistas em que se misturam visões apocalípticas artificiosamente intelectuais e a atmosfera um tanto bafienta de uma sala de jantar de pequeno-burguês – do que resulta uma mistura extremamente audaciosa[60].»

---

[60] Jochen Schmidt, *Op. cit.*, pág. 100.

Apesar da crítica, João Penalva vê naquele início de trajectória criativa de Pina Bausch um percurso normal e válido. «O de um coreógrafo que não vem com uma ideia feita e que tem bons bailarinos à frente dela e que vai experimentando. Uma coisa e outra e outra...»

João Penalva não ficaria muito tempo na companhia. Depois de *Fritz*, ainda iniciou a criação de *Ifigénia na Táurida*, mas um problema no tendão-de-aquiles obrigou-o a interromper a participação. Com o final do ano, decidiu que havia chegado a hora de sair. Mesmo para os que ficavam, o desafio era grande. Foi assim para Jo Ann. Mas acredita em Pina.

> «Todos os começos são difíceis. Precisámos de dois anos para nos habituarmos uns aos outros. Pina sabia que havia algo a tirar de mim, mas o quê? Eu acreditava em Pina e sabia que tinha a ganhar com ela, mas o quê? Procurávamos as duas. Essa forma que ela tinha de me olhar, um olhar prolongado, profundo. O que queria ela, o que é que eu queria?[61]»

Jo Ann ficou. Até 1987. Mas nunca perdeu o contacto com a coreógrafa, até ao falecimento de Pina em 2009, e mesmo hoje continua a colaborar com o Tanztheater Wuppertal, nomeadamente como responsável pelas montagens de duas versões de *Kontakthof*: *Kontakthof para homens e mulheres com mais de 65 anos* (estreada mundialmente a 9 de Dezembro de 2000) e *Kontakthof com adolescentes com mais de 14 anos* (estreado em 2008). Ainda assim, o caminho foi desafiante, o que não diminui em nada a admiração por Pina Bausch. Até porque, no caso da relação entre as duas, Jo Ann também tinha o seu temperamento colorido.

---

[61] Jo Ann Endicott, *Op. cit.*, pág. 41.

> «A maior parte do tempo, as pessoas chamam-me Jo. Gosto muito. Às vezes Jo Ann. Quando a Pina estava colérica comigo, chamava-me Jo Ann. Mas era raro. Principalmente nos últimos anos; mas no início, em 1973, tivemos alguns problemas. Acontecia-me explodir: "Tu és um vampiro, detesto-te; é-te igual que alguém esteja quase a rebentar-se para que o teu trabalho avance!" Ou então, olhava-a maldosamente dias seguidos[62].»

Para além do que já aqui ficou dito, dessa tensão inicial decorrente de uma primeira fase de instituição de um universo artístico que não estava criado e ninguém sabia o que poderia ser, apesar do profundo desejo e implicação total, Pina Bausch exigia para além do limite aos seus bailarinos. Exemplo emblemático disso mesmo é a sua famosa versão de *A Sagração da Primavera*, de 1975, onde os bailarinos dançam literalmente até à exaustão.

No documentário *The Alternative Theatre of Pina Bausch* (direcção de Patrícia Coboud, Alemanha, 1991), essa fronteira para além do limite humano surge numa cena de filmagem para televisão d' *A Sagração da Primavera*. A bailarina que faz de «vítima» dança até não poder mais dentro da roda de corpos esgotados e fundidos na natureza, cobertos de terra, lama e suor. Às tantas cai em total desgaste físico e emocional. Mas dessa vez, a queda foi mais dramática. Desmaia. Não se levanta mais. E as câmaras de televisão captam a interrupção da filmagem do bailado e registam os braços dos assistentes de produção, antes escondidos do foco, que a vêm levantar do chão.

A Sagração da Primavera foi a primeira peça de Pina Bausch que António Carallo dançou. Foi-lhe transmitido o papel e

---

[62] Jo Ann Endicott, *Op. cit.*, pág. 18.

ele experimentou no corpo esse deixar-se ir para além da capacidade de resistência. Nessa altura, ele era ainda aluno da Escola Folkwang. Abraçou essa oportunidade como uma forma de entrar em contacto com um lado mais arcaico do ser humano.

> «Tinha uma forma muito precisa, era muito exigente a nível técnico, mas dava a possibilidade de ir além do que era a forma, fosse por causa da terra no chão do palco, fosse pelo desafio de poder aprender e dominar de um modo perfeito mas que era sempre diferente a cada nova apresentação. Cada apresentação é diferente, o equilíbrio é diferente, o desequilíbrio é diferente. E paralelamente a esta forma muito técnica e minuciosa que exigia muitíssimo rigor na execução, põe-nos em contacto com um lado animal, arcaico, de sentir. Essa exigência física leva a uma exaustão em que és conduzido para um estado de não-realidade. Não podes perder o sentido de onde estás, mas quase perdes. Há um caos nessa entrega. Também era jovem na altura e deixava-me ir. Mas é preciso ter cuidado, porque temos de manter um mínimo de consciência. E a primeira vez que fiz a *Sagração* foi em Paris e no final rompi a chorar. Era como se sentisse pela primeira vez que tinha ido para além de mim. Tinha perdido um pouco a consciência de mim. É uma sensação incrível. É quase como a sensação que a droga dá. Nunca tinha experimentado essa sensação de pensar que não posso mais, que já não consegues fazer mais esse passo, mas alguma coisa no fundo te leva a ir mais além. Uma força que tens dentro, que nem sabes que tens, e que nesse processo é desperta.»

Mas para além dessa representação de uma exigência de ir para além do limite da resistência física, havia também o lado emocional. Ainda antes de existir o método das perguntas, os bailarinos dos primeiros elencos tiveram de passar pela pressão e pela frustração da espera, pelo não compreenderem o que se estava a passar. E tudo isto mergulhado num imaginário denso, profundo, arrancado às entranhas, por vezes ele mesmo demolidor.

Por entre o enigma, apaixonante, que persiste, na compreensão de quem é esta mulher (o passado ao referir Pina Bausch é ainda um lugar irreal), alguns apontamentos do seu comportamento encaixam em toda esta paisagem e fornecem algumas pistas para uma breve aproximação a quem ela é. E, ao mesmo tempo, não. Talvez...

João Penalva lembra um dia em que estava com a coreógrafa a sair do teatro. Era um dia de nevoeiro, coisa pouco comum em Wuppertal. Pina Bausch saiu, a ele pareceu-lhe que ela olhava o céu. Ouviu-a dizer: «que bonito». Estavam lado a lado e ele pensou que ela estava a referir-se ao nevoeiro. Mas por via das dúvidas, inclinou-se para a frente, a seguir a direcção do olhar dela, e descobriu ao que ela realmente se referia. Encontrou um homem, que seguia ao longo de uma parede, só com uma perna, apoiado em muletas.

Outra situação aconteceu no contexto de um ensaio. Vivienne Newport está nos ombros de um bailarino e cai de costas. Houve-se um estrondo, da queda seca do corpo no chão. E João escuta Pina Bausch dizer em alemão: «Que sentimento tão bonito.»

Penalva é mordaz, mas num tom de uma perspicácia e uma inteligência fascinantes. E as ideias encadeiam-se num movimento fértil e inspirado do pensamento. Em 2010, num café de Lisboa, no Chiado, recordar aquele primeiro ano de

fundação do Tanztheater Wuppertal desperta um sentido de humor contagiante. O que diz enquadra-se na moldura de 1973. O que se passou a seguir a isso, já quase nada acompanhou. Depois ele foi dançar com outro coreógrafo alemão, Gerhard Bohner (1936-1992), também associado à dança-teatro mas por via de um caminho diferente, retomando a linha de pesquisa das teorias artísticas da Bauhaus, em particular do *Ballet Triádico* de Oskar Schlemmer e também reflectindo sobre as relações entre o coreógrafo e os bailarinos, em termos do significado que essa partilha transporta, questionando a relação de liberdade ou subjugação dos segundos relativamente ao primeiro. Mas entretanto, a direcção do futuro de Penalva apontava já mais para o mundo das artes visuais.

Porém, naquele primeiro ano com Pina, em 1973, ainda não havia um mundo bauschiano. Havia a dúvida, a insegurança, mas a coreógrafa tentava escondê-las. Havia a persistência da procura, apesar dessa tamanha fragilidade. Talvez por isso o que se tornasse mais claro fossem os vestígios, mais óbvios ou mais vagos, das influências colhidas no caminho percorrido e das pessoas encontradas nesse caminho. Penalva reconheceu esse lado. E ainda hoje estranha como tudo foi possível.

> «A nossa relação na altura era muito boa. Com ela e com o Rolf Borzik. Convidavam-me para ir a casa deles ao domingo. Falávamos de muitas coisas. O Rolf era muito interessante e acho que ele tem uma importância enorme nesta história. Do que vi da Pina, depois de ter saído, parece-me extraordinário que ela tenha conseguido fazer escola que, no fundo, não pode ser escola... Uma escola só se pode fazer com uma técnica. A técnica é que faz o método e o método é que faz a escola. E a

> Pina tem uma escola que é uma escola de estilo. É uma espécie de imitação de um estilo, que é composta por duas vertentes em termos de movimento: os mais pequenos e mais interessantes porque são psicóticos, mas que ela não é a primeira a usar; e um movimento que vem do Kurt Jooss, é longíssimo no tempo.»

Mas as memórias são mais doces quando recorda a relação de amizade com Pina e com Rolf. Os domingos em que ia lanchar a casa deles. Uma pequena casa num jardim, com uma mesa de refeições que parecia arrancada de uma quinta antiga e com uma gaveta onde guardavam o pão. «Sempre achei isso lindíssimo.» E as viagens no carro dos dois, um carro enorme, com um buraco por onde viam a estrada a passar por baixo deles e cogumelos a crescer lá dentro.

Hoje, à distância de quase 40 anos, Penalva defende que foi Pina Bausch quem o «empurrou» para outra coisa que não a dança.

> «Eu achava o trabalho da companhia tão desinteressante, que, sempre que tinha um dia livre, ia ver museus. Estava muito perto de Colónia, que tinha museus fantásticos, ou ia a Dusseldorf ou a outros sítios ver museus. Essa foi uma grande revelação para mim, quando via as grandes colecções de arte americana que os alemães tinham. Era fantástico. Foi aí que comecei a ter um grande interesse pela arte contemporânea. E foi a Pina que despertou o meu interesse para isso.»

Com o desenvolvimento desta descoberta, que aprofundou quando foi trabalhar com Gerhard Bohner, tornou-se claro para Penalva que estava interessado em algo que fosse

intelectualmente mais estimulante. E novamente é importante remontar aos tempos em questão, primeiros anos da década de 70, e ao contexto da dança em que se movimentou. «A minha frase na altura era: "Eu não quero pensar só com os pés." Porque a maior parte dos bailarinos só pensava com os pés. Toda aquela atmosfera era de gente muito limitada intelectualmente e muito reduzida àquele movimento que nem é deles. É de uma pessoa que chega e diz: "faz assim". E depois diz: "e fala assim". E não passa daquilo, não há estímulo nenhum.»

Mas nada disto tem que ver com a relação pessoal que mantinha com Pina e Rolf Borzik, então cenógrafo, figurinista e companheiro da coreógrafa. Ele também se deixou seduzir. Porque desde o início dos seus tempos como coreógrafa, ou quem sabe como pessoa, Pina seduzia. Projectava nos outros a atracção de uma união fundada no amor. E João não esquece a despedida que todos recebiam dela naquele tempo, quando lhe diziam que se iam embora. Era uma conversa que durava em média 15 minutos, em que cada um que por lá passava saía a acreditar que era profundamente amado por ela. «Ela tinha esse dom. E a verdade é que todos nos apaixonávamos profundamente por ela. Havia muito essa ligação que gerava o trabalho num certo espírito de *do it for me*. E nós fazíamos.»

Mas nada é assim tão simples. O processo foi complicado. «De Pina ficou sempre um mal-estar por sentir que tinha de me ir embora e, por outro lado, perceber que havia qualquer coisa de interessante ali. Mas não estava preparado para ficar à espera de que acontecesse.»

Hoje, artista plástico reconhecido em todo o mundo, a viver em Londres desde 1976, representante português na Bienal de São Paulo de 1996 e na Bienal de Veneza de 2001, para referir apenas dois exemplos, continua a ser visível nele um percurso que passa pelo caminho da inscrição do corpo nas estratégias de construção de narrativas. Um dos aspectos em que o próprio reconhece que essa influência se mantém presente é na consciência do espaço.

> «Compreendo o espaço de uma maneira que nunca compreenderia se não tivesse sido bailarino. É uma coisa física, instintiva, porque tem um passado muito grande. Vejo artistas muito interessantes que não percebem, que têm dificuldade de descodificação, que para mim não existe, é imediato. Isso vem da dança. Acho que é muito importante. Pôr um quadro na parede, até isso é uma *performance* para mim. Não é só uma escolha estética, é algo muito mais performativo e do qual percebo muito. É uma dialéctica sem gramática. E é tão instintivo que nem sei explicar por que funciona mas sei que vem exactamente da dança.»

A história em Wuppertal

A história é conhecida. É talvez dos episódios da vida de Pina Bausch que ela mais referiu nas entrevistas que deu. Pina só queria dançar. Por isso começou a coreografar. Mas a comunidade do Folkwang Ballet era já um lugar protegido, onde se sentia bem. O que não significava que estivesse ali fechada. A par da criação de peças nesse período, estava também mobilizada para as fazer sair para o mundo e criou duas peças para Wuppertal, a convite de Arno Wüstenhöfer, o director-geral do Teatro Wuppertal que começou a convidá-la insistentemente para assumir a direcção da companhia de

dança, o Ballet Wuppertal. E Pina não queria. Hesitava. Dizia que não. Não se sentia preparada. Estava assustada com a ideia. E adorava a liberdade de trabalhar para um pequeno grupo. Ela não queria fechar-se num edifício. Ficar presa. Mas a insistência acabou por a fazer ponderar a possibilidade de experimentar.

A seguir, a história também é familiar para quem acompanhou o seu percurso, mesmo que *a posteriori*. Vieram as criações para um colectivo de número respeitável e os ensaios onde ela queria estar confortável para poder dizer *talvez... não sei... pode ser que... e se...* Mas não. Nos primeiros tempos, escondeu-se através de uma segurança que não tinha. E aparecia em estúdio com quase tudo planeado. E esse era já um grande dilema. Mais uma evidência dos «paradoxos de Pina Bausch» identificados pelo filósofo José Gil. Ela planeava para evitar o mais que pudesse a exposição da dúvida e da insegurança. Mas ao planear ficava presa a um programa que a impedia de seguir um caminho mais livre e imprevisto. E, no entanto, o mundo à sua volta disparava distracções que a atraíam para uma fuga ao plano. E Pina Bausch tinha de decidir: mantinha-se nesse caminho previamente definido ou lançava-se no desconhecido. A decisão não surgiu imediatamente. As primeiras peças que criou já para o Tanztheater Wuppertal estavam ainda ancoradas num plano prévio. Numa escrita a partir do seu próprio corpo. Ao mesmo tempo, um outro dilema coexistia dentro de si. Ela criava mas queria dançar. E essa escrita a partir do seu corpo era o que tinha de expressão natural. Ela compunha o movimento a partir de si como se fosse ela a dançar. E depois não era, o desejo ficava adiado, para que se pudesse concentrar no papel de coreógrafa. Mas estando fora, esteve sempre dentro. Embora, em períodos diferentes, essa qualidade de estar fora e dentro se tenha alterado.

Se na década de 70, o movimento de desvio na dança em relação às normas do passado fazia parte do espírito do tempo, de formas diversas, nos Estados Unidos e na Europa, em Wuppertal os tempos eram outros. E constavam de um panorama particular na Alemanha.

> «O risco assumido pelo director do Teatro de Wuppertal ao convidar Pina Bausch para dirigir a companhia de bailado da Ópera e as próprias experiências cada vez mais radicais que a coreógrafa realiza ao longo da década de 70, só se podem compreender à luz do movimento de renovação que surge no interior dos próprios teatros oficiais a partir de meados dos anos 60. A descentralização do poder cultural (após a divisão da Alemanha, Berlim perde o seu estatuto de referência) e a difusão dos teatros estatais e municipais, detentores de assinaláveis recursos para assegurar a sobrevivência de estruturas pesadas ligadas à sua polivalência (teatro/música/ópera/opereta/bailado), são tudo factores que favoreceram a autonomia e o protagonismo dos directores. É verdade que as tendências conservadoras continuavam a determinar uma programação centrada na produção de "clássicos", eleitos pelos subsídios e preferidos pelo público. Mas a lógica do sistema, paradoxalmente, acabou por possibilitar a experimentação, paralelamente ao trabalho de rotina[63].»

---

[63] Maria de Assis, «A era dos clássicos» em *Pina Bausch, Catálogo dos Encontros Acarte 1994.*

Em 1994, a propósito da vinda da companhia de Pina Bausch a Lisboa, no catálogo dos Encontros Acarte, Maria de Assis complementa a experiência com a visão desta história numa outra perspectiva, a de Heinz Theo Juchte. Em 1994 era o responsável pelos assuntos culturais da Câmara Municipal de Wuppertal e, segundo ela, havia presenciado os acontecimentos naquele início dos anos 70.

> «Quando Pina Bausch chegou em 1974, os assinantes passaram os bilhetes aos filhos. Não estavam interessados. Tinham-se ficado pelo bailado clássico de Erich Walter, o director precedente. Houve reacções. Quando ela apresentou *Waltzer*, em 1982, os espectadores gritavam para os bailarinos pararem de falar. As pessoas abandonavam a sala batendo violentamente com as portas. O escândalo trouxe um novo público, mais jovem, que via no palco espectáculos próximos das suas emoções, dos seus problemas. O reconhecimento local veio depois dos anos 80. Pina já era conhecida no mundo inteiro[64].»

O público de Wuppertal depara-se com uma mudança radical, desde a primeira obra que Pina Bausch ali apresenta, *Fritz*, em 1974. A ditadura do clássico e a noção do belo etéreo permanecia no poder, perpetuando um certo espírito de alheamento intelectual e emocional. Pina Bausch, como quase toda a dança contemporânea, recusa a mentira. Desfaz-se desse corpo artificial, mentiroso, impositivo de padrões de beleza impossíveis – tal como a Barbie o fez mais tarde – e de uma suposta perfeição que projecta esse ser leve no ar. Em cena, o corpo transporta o seu peso, enfrenta o permanente desequilíbrio que o precipita por terra, desorganiza-se, desestabiliza-se, cai, vai de encontro às paredes e aos outros, tropeça numa amargura e abre os braços à procura de amor, sofrendo a ausência e a solidão. E vai mais longe ainda, quando se torna brutal, visceral, tortuoso, visitante de pesadelos e a espreitar a morte. Para encontrar a luz, é preciso viver a escuridão da noite. Pina sabia-o, sem talvez saber que o sabia. Mas Wuppertal ainda não estava preparado para isso. Era mais fácil não pensar, fingir que o mundo é um sonho cor-de-rosa, onde princesas e fadas esvoaçam em projecções no ar de delicada beleza. Pina Bausch viria também, ao longo da sua carreira de coreógrafa, a fazer citações a este imaginário nas suas obras, mas normalmente numa impiedosa crítica, que podia chegar à caricatura e ao ridículo. Pondo em evidência a inutilidade desses gestos ornamentados e desmontando essa suposta beleza ao dar a ver o que sente realmente o corpo que o faz. Também nesse capítulo executa a humanização da dança. E novamente aí, caem as máscaras – mesmo quando ela as usa como adereço cénico – e ficam as pessoas. Mais próximas da terra. Neste mistério da criação, ela desenhava a expressão do corpo humano na sua beleza mais comovente, imperfeita, mais próxima dessa afirmação sempre complicada: «é como é» e não «é como queremos acreditar que seja».

---

[64] Heinz Theo Juchter, em *Pina Bausch, Catálogo dos Encontros Acarte 1994.*

Os primeiros anos foram complicados. Pina Bausch não esquece esse desencontro. Diria mais tarde, repetidamente, que nunca quis provocar ou escandalizar ninguém. Fazia apenas o que sentia. Os que ainda iam assistir acabavam por deixar a sala a bater com a porta de forma claramente audível, enquanto os que ficavam se juntavam num coro de assobios e vaias. Foram os tempos dos telefonemas de insultos ou ameaças. Havia laranjas atiradas para palco. E um homem que se

chegou a levantar da plateia, foi ao palco agarrar num balde de água que Meryl Tankard usava como adereço e atirou-o sobre outra bailarina que estava, repetidamente, a dizer um mesmo poema. Mas falhou. A bailarina baixou-se e a água foi parar ao público.

> «Durante uma peça, fui até ao auditório com quatro pessoas a proteger-me. Estava assustada. Um jornal escreveu na sua crítica: "A música é muito bonita. Pode simplesmente fechar os olhos." A orquestra e o coro tornaram a situação ainda mais difícil para mim. Queria tanto desenvolver algo com o coro. Eles recusaram a ideia. No final, consegui ter o coro a cantar entre o público. Isso foi muito bonito. Quando fizemos a noite de Brecht-Weill, alguns dos músicos na orquestra diziam: "Mas isso não é música." Eles achavam que eu era muito nova e inexperiente. Que podiam fazer o que quisessem comigo. Isso magoava-me muito. Mas nada disto me impedia de tentar algo que era importante para mim, expressar-me o melhor que me era possível. Nunca quis provocar. Na verdade, apenas tentava falar sobre nós[65].»

Elogio da insegurança

Pina Bausch falou abertamente sobre a história de não saber. E de não querer mostrar que não sabia. E por isso andar ali a tentar fazer, para não denunciar a insegurança. E houve bailarinos que não ficaram, que se foram embora. E a insegurança assim camuflada, que muito exigiu dos bailarinos que com ela trabalharam, e que a sociedade vê como uma fraqueza que deve ser disfarçada, pode também ser entendida como uma das grandes forças de Pina Bausch. Principalmente, o facto de ela ter acedido a reconhecê-la em si, e a fazer dessa permanente dúvida a base da sua relação com o mundo. E dessas dúvida e relação com o mundo nasceu um método.

---

[65] Pina Bausch, «What moves me», *Op. cit.*

A relação fundadora dos seus gestos surge iluminada pelos olhos atentos, que tudo querem guardar, do movimento do mundo. Até ao mais ínfimo pormenor.

Peter Pabst chegou mais tarde na companhia. Depois da morte de Rolf Borzik em 1980, cenógrafo e companheiro de Pina Bausch. Pabst assumiu a posição de cenógrafo, tornando-se um dos cúmplices criativos da coreógrafa.

Em 2008, no São Luiz, numa das conversas do programa «2008 - Um Festival Pina Bausch»[66], Pabst sublinhava «a capacidade de apoiar a insegurança» como uma das lições importantes que havia aprendido.

> «Viver com a insegurança, viver com o não saber, o que é muito doloroso; é muito difícil não saber. Esta situação em que começamos e não sabemos o que fazer é realmente como estar ferido, como se alguém nos arrancasse a pele. Realmente dói e tentas salvar-te, o que significa agarrares-te à primeira ideia que surja e declará-la como bela e avanças nesse sentido. Não fazer isto. Ser capaz de viver sendo inseguro e aceitar que não se sabe acho que é a chave para um trabalho realmente frutuoso. E isto é verdade para a Pina[67].»

---

[66] «2008 - Um Festival Pina Bausch» aconteceu entre 2 e 9 de Maio de 2008.

[67] Peter Pabst, em «Conversa com Peter Pabst - 28 anos de cenários para Pina», acompanhado pelo actor André Teodósio, Jardim de Inverno, São Luiz, Lisboa, 8 de Maio de 2008.

A constatação extravasa em muito o universo da dança. E Pabst conclui com uma frase que lhe disseram e que guardou como uma preciosa lição de vida. «E no dia em que penses que sabes como as coisas funcionam, deves parar imediatamente, porque então o que vai acontecer é que te vais tornar muito aborrecido e não deves chatear as outras pessoas com isso.»

A arte é assim entendida como a forma suprema de estar sensível e vulnerável ao exercício do viver. E voltamos ao elogio e à defesa de preservação da insegurança como força do viver e do criar, que também Wim Wenders apregoa.

> «Eu considero a insegurança um estado de espírito magnífico. Não a deveríamos eliminar tão depressa. Gostava de dizer que podemos ser felizes quando somos, nalguns aspectos, inseguros. A insegurança é certamente uma possibilidade de se conservar a curiosidade[68].»

«Os personagens hão-de chegar»[69]

Há artistas que chegam com a ideia composta de todos os pormenores a que querem chegar, do que querem fazer e como querem fazer. E depois há aqueles que se lançam no desconhecido à espera do que possam descobrir. Confiantes de que acontecerá o momento da revelação. São duas formas opostas, entre muitas possíveis e válidas, de inscrever um primeiro gesto no movimento gerador da arte. É o mistério da criação.

---

[68] Wim Wenders, *A Lógica das Imagens*, trad. Maria Alexandra A. Lopes, Edições 70, Lisboa, 2010, pág. 60.

[69] Federico Fellini, «Uma santa com patins», em catálogo dos Encontros Acarte 94, Fundação Calouste Gulbenkian, 1994.

Foi nesse labirinto fascinante, com o rosto debruçado sobre o abismo redentor, que Fellini se encontrou com Pina Bausch. Perante aquela mulher ele reconheceu a expressão da princesa cega de que andava à procura. Em *E la Nave Va* ela é-nos deixada como uma figura esfíngica e elegante, distante e sedutora, imortalizada pelo cinema. O impacto da descoberta pelo olhar do outro – neste caso Fellini que descobre Pina – não revelou imediatamente uma identificação mais subtil que podemos descortinar entre os dois: a partilha de um mesmo espírito de silêncios e imagens murmuradas por onde se move uma intensa paixão que rompe espaços fechados e portas trancadas, onde o oculto, o não dito e os mínimos detalhes, que passam quase despercebidos, constituem parte fundamental das suas poesias.

O caminho que ambos percorriam tinha uma mesma natureza. A aventura sem planos de viagem. Mas o realizador italiano tinha uma história. Pina Bausch tinha a persistente dúvida.

Escreveu Fellini mais tarde, a propósito do encontro dos dois: «Desde sempre que me sucede chegar ao primeiro dia das filmagens sem ter ainda escolhido todos os rostos dos personagens da minha história. A produção desespera-se, os organizadores olham-me com rancor, mas eu, com supersticiosa confiança, quero na mesma começar com as filmagens. Os personagens hão-de chegar[70].»

E assim a princesa cega lhe surgiu. Sem ele saber quem procurava.

---

[70] Federico Fellini, *Op. cit.*

> «Eis diante de mim, no agitar-se confuso e suado dos camarins do Teatro Argentina, entre um esvoaçar de toalhas e portas abertas e fechadas, ela ali estava, a minha princesa austríaca: tímida, composta, diáfana, vestida de escuro. Era Pina Bausch. Uma monja com um gelado, uma santa com patins, um rosto de rainha no exílio, de fundadora de ordem religiosa, de juiz de um tribunal metafísico, que de repente nos pisca o olho... com o seu rosto aristocrático, terno e cruel, misterioso e familiar, fechado numa enigmática imobilidade, Pina Bausch sorria-me para dar-se a conhecer[71].»

Pina Bausch abandonava o mundo em cada sorriso para os bailarinos, reclinando-se para eles com o olhar, para eles se darem a conhecer. Mas não foi assim desde o início.

Na primeira peça que criou para o Tanztheater Wuppertal, *Fritz* (1973), ela trazia tudo escrito no seu corpo. Recordando o que aqui foi escrito, a peça vinha acabada não porque ela soubesse o que queria ou por ter confiança em si própria, mas precisamente pelo contrário, porque estava assustada, porque tinha medo de que alguém tivesse perguntas e que ela se visse forçada a responder «não sei».

As perguntas chegaram com a confiança nos bailarinos com quem trabalhava. A confiança foi o que precisou para poder assumir a dúvida, a insegurança e partir do não saber. Ou talvez tivesse chegado da inevitabilidade de não poder evitar mais negar aquilo que era a sua condição mais verdadeira, o não saber. E nesse instante em que se assume como quem é, toda a matéria humana descoberta ganha o sentido sublime de uma revelação, de significação imperiosa, alimentada precisamente por não ser artificial, por surgir de uma necessidade verdadeira.

---

[71] Federico Fellini, *Op. cit.*

> «O processo de trabalho – como construímos uma peça juntos – mudou muito. No início eu planeava muito mais, muito especificamente. Por medo. Eu queria fazer bem, e então planeava tudo antecipadamente – ele vai fazer assim, ela de outro modo – e depois os figurinos, o cenário, etc. Tudo no seu lugar. E enquanto estava a trabalhar via inesperadamente coisas que simplesmente tinham acontecido e que me interessavam, então a questão surgiu: Sigo o meu plano ou o que acabei de ver? Sempre segui o que é novo, nunca o meu plano. Sempre pensei "esta outra ideia, que acabei de ver, talvez seja mais importante", mesmo que não tivesse ideia nenhuma de aonde ela me conduzia. Num certo momento, tive coragem de não fazer nenhum plano. Quando faço uma peça hoje, é apenas a partir do que está presente no momento. Tento sentir o que sinto[72].»

Quando está para começar a criar a peça que viria a ser *Blaubart*, ela quase desiste. O público de Wuppertal está contra ela, a sala quase vazia. Querem bailarinas que os façam acreditar em príncipes encantados. Querem acreditar que é possível voar. Querem continuar ignorantes. Jan Minarick, bailarino da companhia desde os primeiros tempos, recentemente reformado, reuniu então um pequeno grupo que excluía os dissidentes e o espectáculo começou a ganhar forma.

---

[72] Pina Bausch , «Entrevistada por Ruth Berghaus, Berlim, 29 de Maio de 1987», em Royd Climenhaga, *Pina Bausch*, *op. cit.*, pág. 45.

Tacteando. Olhando. Perguntando. Dizendo *e se... talvez pudéssemos... acho que...*

Timidamente a força da insegurança ganhava uma forma confusa mas orgânica, extremamente poderosa.

Conta-me a tua história

O público, perante peças que não oferecem uma história resolvida, mas antes se organizam em fragmentos cuja ordem e lógica não é imediatamente visível, é instigado a envolver-se com esse mesmo processo de questionamento de atitude intrigante perante o que lhe é apresentado e a construir, ele próprio e com toda a sua história e singularidade, o significado e a narrativa que a peça lhe propõe. Não tem mais de se preocupar, embora muitos ainda o façam, com o tentar perceber o que o autor ou autores querem dizer com aquilo. O que ele tem de fazer é assumir a sua posição de cidadão emancipado, com capacidade de tomar decisões e ler/interpretar o mundo que se apresenta diante de si.

Esta é uma questão que tem criado muitos equívocos com o público, sem haver razão para isso. Está relacionada com o que hoje é entendido por «dramaturgia contemporânea», que implica processos de composição totalmente distintos dos existentes anteriormente, quando se contava uma história, fosse no teatro ou no bailado.

> «Trata-se de um conjunto de procedimentos técnicos (variáveis de caso para caso) que, por natureza, se manifesta em acções levadas a cabo no interior do processo de criação diluindo-se na efemeridade do produto final. Do grego *techkne* (arte), as artes do fazer contêm um

> aspecto performativo orgânico, revelando o saber que lhe é próprio no acto de produção e que permanece em latência nas relações entre as linguagens cénicas que formam o espectáculo[73].»

Significa isto que há uma ordem lógica, mesmo que não imediatamente identificável no espectáculo, que faz deste uma unidade de sentidos. Essa ordem lógica constitui a dramaturgia, que é a organização de todos os elementos constitutivos do espectáculo e que não passa nem pela existência de uma história nem sequer necessariamente de um texto, mesmo que exista palavra em cena. Existe sempre uma dramaturgia contemporânea neste sentido. Por vezes, essa dramaturgia é feita por um dramaturgo que desempenha especificamente essa função ou existe simplesmente decorrente do olhar organizativo e pessoal do criador. No caso de Pina Bausch, a estrutura fragmentária da peça constitui-se numa ordem dramatúrgica neste sentido contemporâneo.

E no início, Raimund Hoghe, hoje coreógrafo em nome próprio e intérprete, foi seu dramaturgista. Ou, como está escrito no prefácio ao livro sobre Pina Bausch que escreveu, «seu conselheiro artístico, seu homem de ideias»[74]. Durante dez anos, a ele coube acompanhar os processos criativos, tomar notas, discutir as ideias com Pina Bausch e nesse diálogo organizar com ela todos os materiais que iam sendo encontrados numa lógica que apenas os dois conheciam. Mais tarde, passou a ser Pina Bausch a desempenhar este trabalho, no processo metódico de composição que muitos comparam ao da montagem no cinema. Quando deixou de

---

[73] Ana Pais, *O Discurso da Cumplicidade*, Edições Colibri, Lisboa, 2004, pág. 22.
[74] Raimund Hoghe, *Pina Bausch, Histoires de théâtre dansé*, L'Arche, Paris, 1987.

contar com Hoghe no papel de dramaturgista, neste sentido contemporâneo, ela continuou a ter uma estrutura narrativa fragmentária de sentido dramatúrgico contemporâneo.

Esta lógica está ligada ao que Hans-Thies Lehmann identifica como «teatro pós-dramático», citando Richard Schechner na definição de «um teatro pós-dramático de acontecimentos», onde já não há a história mas sim o «jogo» que constitui a trama subjectiva.

> «Podemos descrever assim o teatro pós-dramático: os membros ou as ramificações do organismo dramático estão, mesmo como material moribundo, sempre presentes, e constituem o espaço de uma recordação que fragmenta e "se fragmenta" por sua vez. Mesmo o prefixo "pós-"dentro do termo pós-moderno, onde representa mais do que uma simples rejeição, indica que uma cultura ou uma prática artística transgrediu o horizonte da modernidade até aqui comummente considerado mas que ainda assim subsiste sempre dentro de uma qualquer conexão gerada – negação, declaração de guerra, libertação, talvez mesmo apenas desvio e alegre saber do que será possível para além desse horizonte. Do mesmo modo, podemos falar de um teatro pós-brechtiano que justamente não pode ser considerado como não tendo nada que ver com Brecht, mas que se sente implicado pelas exigências do teatro sedimentadas na obra de Brecht, sem no entanto aceitar para o futuro as respostas que ele próprio forneceu[75].»

---

[75] Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, L'Arche, Paris, 2002, pág. 36.

Agora, tudo está em aberto. E aquilo que cada pessoa deve levar consigo para um espectáculo contemporâneo – seja teatro, dança ou *performance* – é a liberdade e o conforto de escolher o que aquilo que está a vivenciar lhe diz. A história que uma peça conta é a história que o espectador escuta ser-lhe contada. Ele não é mero receptor, mas antes elemento participativo de um diálogo que ocorre entre a plateia e o palco.

A frustração acontece nesse persistente equívoco de procurar «uma história» que o criador ou os criadores queiram contar. Dessa expectativa decorrem a sensação de incompreensão e o afastamento entre o público e a arte. Quando o que deve acontecer é a felicidade do encontro entre duas pessoas em que a audição e a visão se fazem numa intensificação dos sentidos. Mais uma vez, a questão está, como Pina Bausch a viveu, em sentir mais.

Esta mudança tem implicações a vários níveis, e a forma como as hierarquias são postas em causa é apenas uma delas. E se, numa primeira abordagem, esta constatação é válida para o microcosmo de um colectivo de dança ou teatro, ela tem ressonância no real. Mesmo que indirectamente, ou apenas pelo facto de ser inscrita, esta mudança empreende uma visão crítica da sociedade. Crítica à passividade das pessoas que se demitem de uma posição activa na comunidade onde se inserem, ou que não são respeitadas como cidadãos, e se vêem presas num emaranhado de estruturas políticas e sociais que as remetem para posições de subalternidade, destituídas dessa faculdade, do direito e da responsabilidade de participação activa na construção do todo social.

O estatuto da pessoa, por via desta alteração do estatuto do intérprete e do estatuto do espectador, ganha nova relevância e valor.

O espectador é convidado a entrar nesta obra colectiva. Ele é convidado a abandonar a sua posição de alheado do que está a acontecer, é convidado a reclamar mais para si do que essa evasão para um mundo de fingimento, onde existe em estado comatoso, que se limita a prolongar o papel de espectador que vive no seu quotidiano, na «sociedade de espectáculo»[76] em que mergulha todos os dias. É-lhe devolvida a capacidade de pensar, sentir, decidir e agir. A ele cabe completar a história, cabe inscrever a sua personalidade nos espaços em branco das narrativas que já não são lineares e construir, influenciado pelo seu olhar e pelo seu sentir, a sua versão da história. E daqui decorre ainda uma outra consequência. Ligada a todas estas questões, a proposta de narrativas compostas em fragmentos, com um sentido não imediatamente apreensível, e alimentadas por pontos de vista vários – a participação criativa de várias vozes, dos intérpretes –, marca também o fim da ditadura do olhar. O que passamos a ter são possibilidades de várias perspectivas, em que cada um escolhe o ponto a partir do qual constrói a história da sua relação com aquela narrativa.

Não podemos mais aceitar que nos imponham uma só visão do mundo, ou que nos digam que uma coisa é uma coisa e apenas é essa coisa. E mais uma vez, esta realidade que faz parte do microcosmo do espectáculo inscreve-se num espírito do tempo em que as coisas são sempre, em simultâneo, possivelmente várias coisas. E a cada um cabe a responsabilidade de escolher onde se coloca nesse debate.

A questão da perspectiva torna-se recorrente na temática de muitos criadores. O coreógrafo português Rui Horta tem feito dessa questão uma das suas permanentes pesquisas, a par de outras recorrências. Mas mesmo quando não convocada intencionalmente no programa de pesquisa de uma peça, ela já lá está, na forma de colagem, micronarrativas combinadas, numa espécie de tempo e lógica de sonho que caracteriza muita da criação a partir de meados do século passado e principalmente nas últimas décadas.

---

[76] Guy Debord, *A Sociedade do Espectáculo*, Edições Afrodite, Lisboa, 1972.

Micronarrativas individuais

Ao princípio não foi apenas o público que a rejeitou efusivamente. Houve desesperança quanto ao seu processo criativo. Mesmo já na fase das questões.

Pina Bausch chegava sem nada. Apenas com perguntas ou frases que produziam um estímulo para cada intérprete procurar algo para lhe oferecer de volta. Ela dizia frequentemente que o que faziam não era improvisação. E tinha razão.

Improvisação significa um recurso de composição, coreográfica ou teatral, muito utilizado nas artes performativas contemporâneas, herdeiro das explorações autorais das vanguardas do início do século XX, com as figuras emblemáticas de bailarinos que negaram as regras da academia clássica e construíram um universo artístico pessoal, como Isadora Duncan (1878-1927), Loïe Fuller (1862-1928) ou Mary Wigman (1886-1973), por exemplo.

Com o pós-modernismo, nas décadas de 60 e 70, com as experimentações norte-americanas do Judson Dance Theater, e a nova dança europeia, o recurso à improvisação tornou-se comum. Mas o que significa improvisação?

No caso da dança e quanto à criação de movimento, os intérpretes são estimulados, por via de frases, imagens, ideias, excertos de livros, de filmes, de música..., a criar uma

correspondência com o vocabulário do corpo. Esta relação faz-se de forma normalmente intuitiva ou por associações livres e por sucessivas tentativas. Há múltiplas variantes no modo como a improvisação ocorre. Normalmente através da tentativa e erro, de modo a coleccionar uma diversidade de possibilidades, das quais é seleccionado o material que resiste, que não é deitado fora, e que vem a tornar-se parte componente do espectáculo.

A peça daí resultante acaba por ser, assim, criada numa dinâmica partilhada por vários elementos, fazendo com que os intérpretes deixem de ser meras marionetas e passem a envolver-se com toda a sua estrutura emocional, pessoal, criativa e intelectual. Começa então a surgir a noção da co-criação. Os artistas que compõem o elenco do espectáculo já não surgem apenas como intérpretes que se limitam a reproduzir movimento que não nasceu deles, que lhes é transmitido por um outro, o coreógrafo-autor, e que eles decoram sem pensar no porquê. Esta alteração contribui em muito para o surgimento dos intérpretes como co-criadores das peças, significando também que estes são considerados como pessoas com algo a dar, com personalidade própria. A implicação que ela tem no que diz respeito às hierarquias sociais é muito relevante, porque traduz uma relação de igualdade entre pares e o respeito pelo outro enquanto indivíduo, cidadão e agente activo e criador. Depois, contribui também grandemente para abalar a noção de autor, que passa a tornar-se mais difusa, e partilhada entre coreógrafos e intérpretes, nesta lógica de co-criação. A estes soma-se ainda o papel também criador do público.

Há pontos de contacto entre a improvisação, como se passou a entender na criação contemporânea, e o processo de Pina Bausch, o que explica alguma confusão entre os dois.

Mas no caso de Pina Bausch o processo tem aspectos que a diferenciam da improvisação. E foi isso que o bailarino italiano Antonio Carallo descobriu quando entrou na companhia em 1986 e participou pela primeira vez no processo de criação de uma obra sua. Por acaso foi a primeira peça criada em residência numa cidade: *Viktor*, em Roma.

> «Aquilo que se chama improvisação para mim, pelo menos no tempo em que trabalhava com a Pina, não é exactamente improvisação. O que mostras, depois de ela colocar uma questão, é já uma pequena composição. Não acontece do mesmo modo que a improvisação como a entendemos normalmente: não se trata de ir para o meio da sala, ser incitado e começar a fazer algo sem ter muito tempo para pensar, antes de mostrar uma coisa. Nós preparávamos nem que fossem cinco ou dez minutos, até ao momento em que uma pessoa sentia que já tinha alguma coisa para mostrar. Por isso não é exactamente uma improvisação. Além disso, normalmente as improvisações são sobre questões mais abstractas e não perguntas tão directas. São mais sobre questões como o espaço, o tempo, uma ideia, um tema, um livro, um sentimento... Não são normalmente sobre frases concretas ou questões tão específicas como as da Pina Bausch. E não tão pessoais. No caso dela, são questões que te levam a pensar como tu mesmo te relacionas com os teus sentimentos, com um momento da vida, com os outros, com as reacções dos outros. É muito importante para o trabalho. E isso foi muito difícil para mim, porque havia muita vontade da minha parte em dar algo relevante, mas nenhum conhecimento de como o fazer. Nenhum conhecimento de como transformar algo interior numa expressão exterior através de uma forma. Sabia que havia muita coisa que queria dizer, mas não sabia como criar uma forma.»

Se, como em muitos outros aspectos do universo bauschiano, o que temos não é a criação de algo absolutamente novo, o que Pina Bausch faz é ainda mais extraordinário do que isso: é seguir os seus instintos. Ela decidia que algo que uma pessoa-bailarino lhe apresentava era significativo quando era sentido com o ventre, como dizia. E o acto de criar torna-se a geração de algo fortemente pessoal e natural. Resulta em pequenos desvios que vão ocorrendo e que somados resultam num ideário programático fortemente formulado, definido e coerente que ganha contornos únicos e entusiasticamente reveladores da humanidade oculta em todos nós.

Assim é também com este famoso método das perguntas, que alguns definem como improvisação. Outros apontam Kurt Jooss como a génese desta abordagem, pela forma como ele valorizava já a personalidade individual de cada intérprete. Esse interesse pelo intérprete, ou pela pessoa que o intérprete é, é um dos raros aspectos que Pina Bausch reconhece partilhar com o mestre.

Mas mesmo se entendermos ver uma relação entre ambos, que surge como indiscutível, lá está esse pequeno grande desvio, que é o dom raro que apenas alguns possuem, aqueles que não inventam o novo mas se apropriam de algo que existe no mundo, o transformam ao serem atravessados por ele, e se tornam seus proprietários, dando-lhe uma identidade única, pessoal e irrepetível.

Para se ser génio, é preciso ser capaz de sentir o que se sente, ser dotado de uma particular sensibilidade, de viver em plena sintonia com o espírito do tempo, extravasando qualquer moldura de tempo, em permanente contacto consigo próprio. Como Pina Bausch.

A eterna nostalgia

Qual é a primeira pergunta? Ternura? Nostalgia?

Blaubart, de 1977, a oitava peça criada por Pina Bausch para o seu Tanztheater Wuppertal, é normalmente apontada como a peça onde surgem as primeiras perguntas. Ainda assim, a peça seguinte, que estreou no mesmo ano, *Komm tanz mit mir* (*Dança comigo*) é tida como aquela que conhece já uma implementação do método que viria a ser sistematicamente repetido. Sempre partindo do zero.

Dominique Mercy permaneceu como o bailarino emblemático de Pina Bausch, que esteve com ela desde a fundação da companhia. Actualmente, Dominique partilha a direcção do Tanztheater Wuppertal com Robert Sturm (anteriormente assistente artístico e director de ensaios).

Para Dominique, *Blaubart* representa o ponto de viragem. Nessa peça havia ainda sequências criadas pela coreógrafa, a partir do seu próprio corpo, que depois passavam para o corpo dos bailarinos. Mas as primeiras interrogações intrometeram-se no processo.

Os bailarinos sentiram-se perdidos. Alguns sentiram-se desamparados. Houve quem protestasse. E é aqui que surge a grande ruptura que divide o elenco em dois. Os que prosseguem com ela nesse caminho desconhecido. E aqueles que recusam essa direcção.

Em *Blaubart* surge também uma alteração na ficha técnica do espectáculo que introduz um elemento novo no imaginário

de Pina Bausch e está ligado à clarificação do género artístico da obra que cria: não tem género.

A própria noção de dança-teatro é já uma classificação datada, que reduz em muito a amplitude do universo bauschiano e muita da dinâmica performativa que alimenta o imaginário fértil da criação artística deste início de século XXI. A mudança é tão extraordinária como aparentemente pequena. Mas, antes de a identificar, importa perceber o percurso que levou até ela.

Olhando para a forma como a coreógrafa definia cada obra que fazia na ficha artística do espectáculo, verificamos que antes de *Blaubart* ela criou uma «noite de dança» em *Fritz* (1973), uma «dança-ópera» em *Ifigénia na Táurida* (1973), uma «música *pop-ballet*» em *Ich bring dich um die Ecke* (1974).

Em *Adágio – Cinco Canções de Gustav Mahler* (1974), ela escreveu simplesmente «de Pina Bausch». O que era? Dança? Teatro? Concerto? *Cabaret*? A melhor definição era não definir. Com *Orfeu e Eurídice* (1975) surgiu «dança-ópera», e com *A Sagração da Primavera* (1975) novamente «de Pina Bausch». Depois veio a «noite de dança» em *os Sete Pecados Mortais* (1976).

Em *Blaubart* lá está, pela primeira vez: *«ein Stück von Pina Bausch»*. Ou seja, «uma peça de Pina Bausch». Daqui para a frente todas são «uma peça de Pina Bausch». À data de cada estreia mundial, em Wuppertal, repetidamente, não havia ainda títulos das peças e a cada nova criação, estes surgiam em cartaz, nessa primeira apresentação, simplesmente como *«neues Stück von Pina Bausch»* («nova peça de Pina Bausch»).

Passamos então a ter apenas dois géneros de criação de Pina Bausch: as novas peças, *neue Stücke*, e as peças já com nome, as *Stücke*.

Esta definição, sem género artístico, continha em si todas as possibilidades de combinações e influências que compunham as suas obras. E esta clarificação coincide com o momento da introdução das primeiras perguntas.

Depois, a obra exacta em que o método se instala definitivamente não reúne consenso. Há os que defendem que surge com *Komm tanz mit mir* (*Dança comigo*), também de 1977. É o caso de Royd Climenhaga, que defende que a matéria criativa desta peça são já os bailarinos. «A exploração estruturada das questões toma forma como o processo formal subjacente de desenvolvimento de um novo trabalho e os resultados incluem fisicalidade, texto, imagens, som, e a importância do cenário na criação do efeito final da peça em cena[77].»

O bailarino Dominique Mercy identifica na peça seguinte a formulação em definitivo do método das perguntas. «Diria que Pina começou a trabalhar de maneira mais complexa a partir de "Renate wandert aus", em 1977. E ainda havia quem protestasse, quem quisesse dançar mais. Muitos interrogavam-se: para quê perder horas, todos sentados, a falar?[78]»

A bailarina Jo Ann Endicott tem uma outra memória dos acontecimentos. Situa pela mesma altura a introdução das questões. Mas vai mais longe. Procura a primeira pergunta. «No início de cada nova peça, nós ríamos muito, e Pina connosco. Só depois, tudo se tornava mais severo, mais grave. Não sei qual terá sido a primeira "pergunta", mas certamente "ternura" ou "nostalgia". A questão da nostalgia existe desde a eternidade. A questão da eternidade também. A eterna nostalgia[79].»

---

[77] Royd Climenhaga, *Pina Bausch*, Routledge, Nova Iorque, 2009, pág. 21.

[78] Leoneta Bentivoglio, *O Teatro de Pina Bausch*, Acarte, Lisboa, 1994.

[79] Jo Ann Endicott, *Je suis une femme respectable*, L'Arche, Paris, 1999, pág. 19.

Acto de fé

Aos bailarinos que ficaram com Pina Bausch mesmo no processo da obscuridade e do desconhecimento, que acreditavam na obra por criar, esperavam momentos difíceis. Este desafio tinha uma correspondência, igualmente avassaladora, íntima e pessoal, com a reacção que muito público teve no início da existência da companhia, ao reagir com insultos e ameaças às cenas carregadas de dor, de violência, de sombra e cinzas que ninguém queria ver.

Imagine-se então o que seria viver buscando dentro de si essas memórias, ou essas possibilidades de sentir essas feridas, a escuridão dos caminhos ou simplesmente reviver a imaginação delas no próprio corpo. As reacções exaltadas do público atingiam graus de violência e repúdio que chegavam com chamadas telefónicas anónimas de ameaças e cartas com insultos. Mas Pina Bausch sempre disse que nunca teve intenção de provocar. Ela só queria dançar. E o mesmo se aplica aos bailarinos.

Ela não queria agredi-los, mas, mesmo sem querer, havia situações em que os mais cúmplices e crentes se sentiam agredidos. E, ainda assim tudo acontecia num processo protegido pela confiança, pelos segredos, contados ao ouvido.

> «Não tenho uma técnica. Se conhecesse uma forma melhor de fazer as minhas peças, seguia-a. Não é um princípio. É importante que a base seja confidencial, que surja de um sentido do que os bailarinos possam oferecer em confidência. Coloco tantas questões durante o trabalho, mas não consigo pensar numa única agora. Os bailarinos precisam de ter fé para responderem o que sentem – dentro do grupo, em frente a todos.

> E eles precisam de ter fé em que eu faça alguma coisa com isso, mas com respeito, de modo a que possa ter a liberdade de lhes perguntar o que quer que seja. Todos têm a mesma hipótese de contribuir para a peça; inesperadamente uma pessoa torna-se mais importante, numa outra peça é outra pessoa. E quando alguém faz algo estúpido, todos nos rimos. Rimo-nos muito de qualquer modo. Afinal, trata-se de procurar as coisas certas. Também há períodos em que os bailarinos precisam de ter muita paciência comigo, quando estou a tentar fazer algo com aqueles excertos. Então, estou a penetrar e perscrutar e faço as coisas mais estúpidas. Tento tudo o que seja possível, mas é possível que não encontre logo a forma como possa funcionar. De repente, não acredito no que estive a pensar ou no que planeei, só acredito no que vi. É tão simples. Às vezes penso que estou sempre a fazer as perguntas erradas. De algum modo, sei onde quero ir. Não sou capaz de o nomear, mas quando encontramos uma forma para isso, sabemos que lhe pertence[80].»

Portanto, no início o que Pina Bausch tem são perguntas. Mas quando passou a ter perguntas – a partir de 1977 –, já tinha alguma coisa. Porque antes destas o que ela tinha era a insegurança e a dúvida, e o impulso para as esconder por detrás de uma aparente segurança.

Sendo permanente e persistente, a insegurança ainda não tinha adquirido a forma da interrogação. Com possíveis variações, o processo de criação passa depois a fundar-se na metodologia de pergunta e resposta.

---

[80] Royd Climenhaga, *Op. cit.*, pág. 44.

> «Costumo dar-lhes perguntas e cada um responde à sua maneira, com o corpo ou a palavra. Às vezes com o movimento, outras com uma pequena cena ou uma memória. O importante é que cada um responda de acordo com aquilo que realmente sente, mesmo que demore um mês ou precise de dois ou três momentos para o fazer[81].»

Qualquer bailarino, qualquer pessoa, precisa de muito mais do que apenas confiança para se entregar a um processo desta natureza. Precisa de capacidade, se não mesmo desejo, de se expor, de enfrentar medos, mas também de se manter ao lado da indefinição que acompanha toda aquela viagem até a peça estar terminada. E mesmo quando chega o dia da estreia, ainda não há nome, e pode haver mudanças.

Para além da confiança que tinham de ter em Pina Bausch, esse acreditar quando ela própria duvidava, havia que enfrentar ainda o desconhecimento de como avaliar o valor ou a relevância de algo suscitado a partir de uma pergunta. Como saber que merece ser partilhado? É um processo que se alimenta do dilema.

António Carallo passou por isso. Mas o momento em que se viu perante a dificuldade de partilhar algo que lhe era muito íntimo significou que já tinha ultrapassado outra etapa complicada: 28 dias sentado no estúdio sem propor uma única ideia. Bloqueado.

Estavam em Roma. A peça viria a ser *Viktor*. Estávamos em 1986. As perguntas eram muitas. Carallo guarda a memória de algumas, qualquer coisa como «o que fazes quando estás sozinho em casa» ou «ciúme». Como reagir? Ele entra no jogo, procura descobrir em si o que estas frases lhe dizem. Coloca-se perante dilemas em que o mais certo é que nunca tenha parado para pensar. O mais certo é que os tenha vivido e seguido em frente. Mas perante aquela interpelação, ele tem de individualizar. Tem de isolar o que pensa, descobrir a imagem dessa memória, identificar a forma como vive aquelas situações, o que elas lhe dizem, como se sente. E conseguindo encontrar isto, diz ele, surge uma outra dificuldade: «Como intervir sobre isso para o transformar, para que seja visível, para que seja algo mais do que a resposta "eu sinto que..."?»

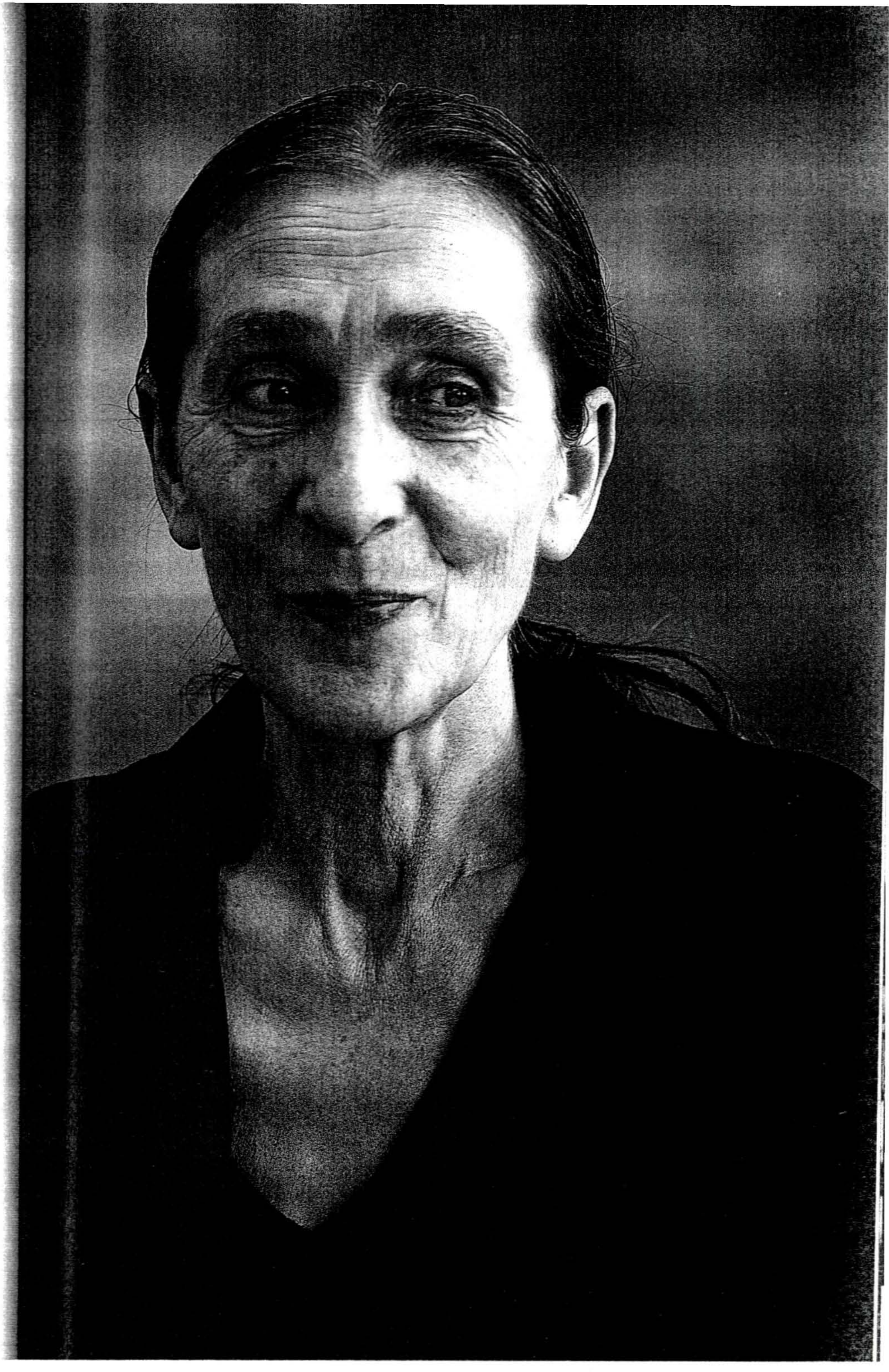
---

[81] Lucinda Canelas, «Por dentro todos temos a mesma linguagem», *Público*, 9 de Janeiro de 2003.

A liberdade é uma das utopias a que sempre aspiramos. Mas o que fazer quando a liberdade nos é dada de forma total, sem enquadramento? O risco é perdermo-nos nessa liberdade. E ela torna-se um constrangimento que prende a acção.

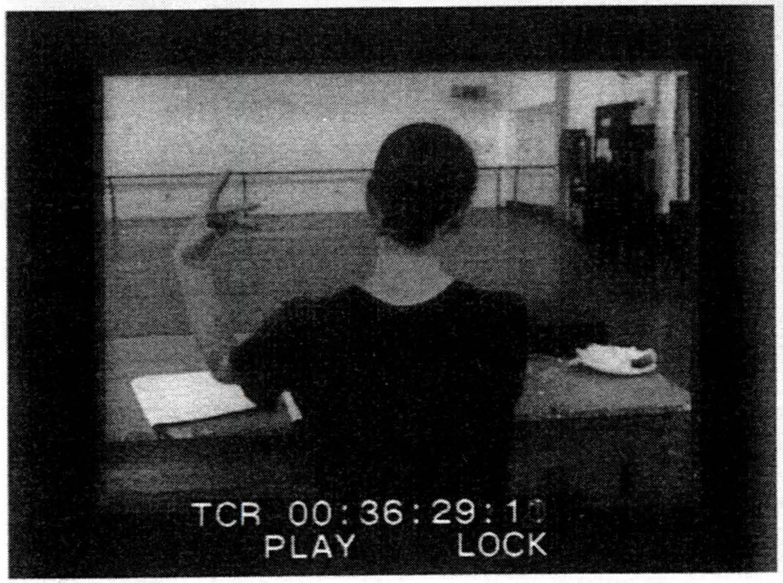
O rosto de António Carallo ilumina-se ao lembrar esses dias. A ironia da contradição. Ri-se. Levanta a voz. Exagera. Faz exclamações no ar.

> «Havia uma liberdade absoluta para poder responder às perguntas. Podia ser de qualquer maneira. Mas eu estive sentado 28 dias! Não levantei o cu da cadeira! Nada! Ainda por cima sentia-me muito pequeno, perante aquela gente toda, aqueles grandes nomes da companhia que admirava. O Dominique Mercy, o Jan Minarick, a Julie Anne Stanzak... Agora rio-me, mas na altura foi trágico. Foi um momento de grande dúvida. Se era capaz de fazer aquilo. Se conseguiria. E ela não dizia nada. Houve momentos em que todos davam alguma coisa. Só eu e o Mark Sieczkarek, que tinha entrado na



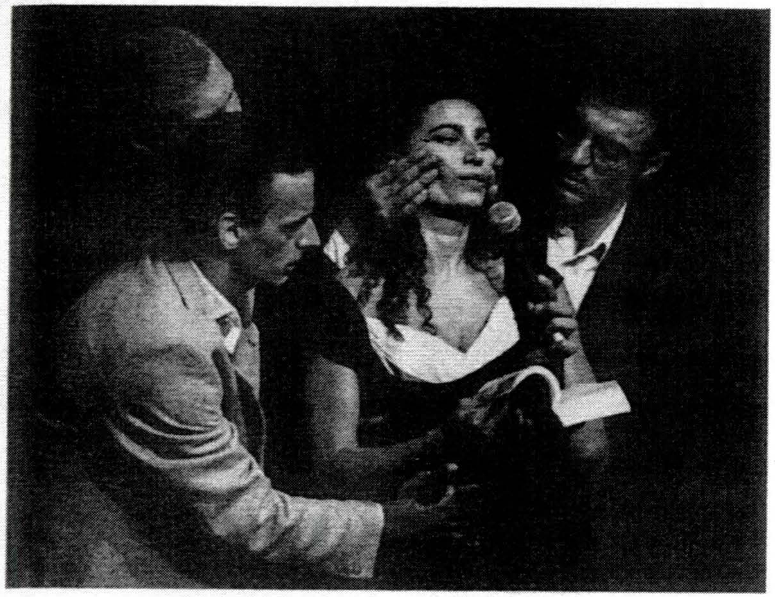
TCR 00:30:26:17
PLAY LOCK

Frame do documentário de Fernando Lopes, *Lissabon Wuppertal Lisboa*, que resultou do acompanhamento da residência artística de Pina Bausch em Lisboa em 1997 para a criação de *Masurca Fogo*.

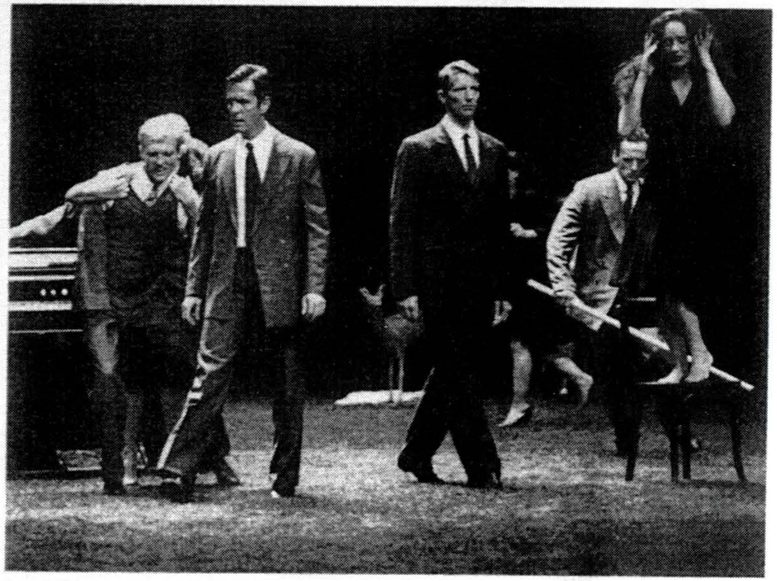


Uma mão de Pina Bausch a dançar. *Frame* do filme de Fernando Lopes.

(Página anterior) Pina Bausch em 2005, na conferência de imprensa no Teatro São Luiz, para apresentar *Nelken* e *Ten Chi*, que o Tanztheater Wuppertal trazia a Lisboa. Saudou os jornalistas com um sorriso e a frase: «Estou feliz. Conheci muitas pessoas maravilhosas.»

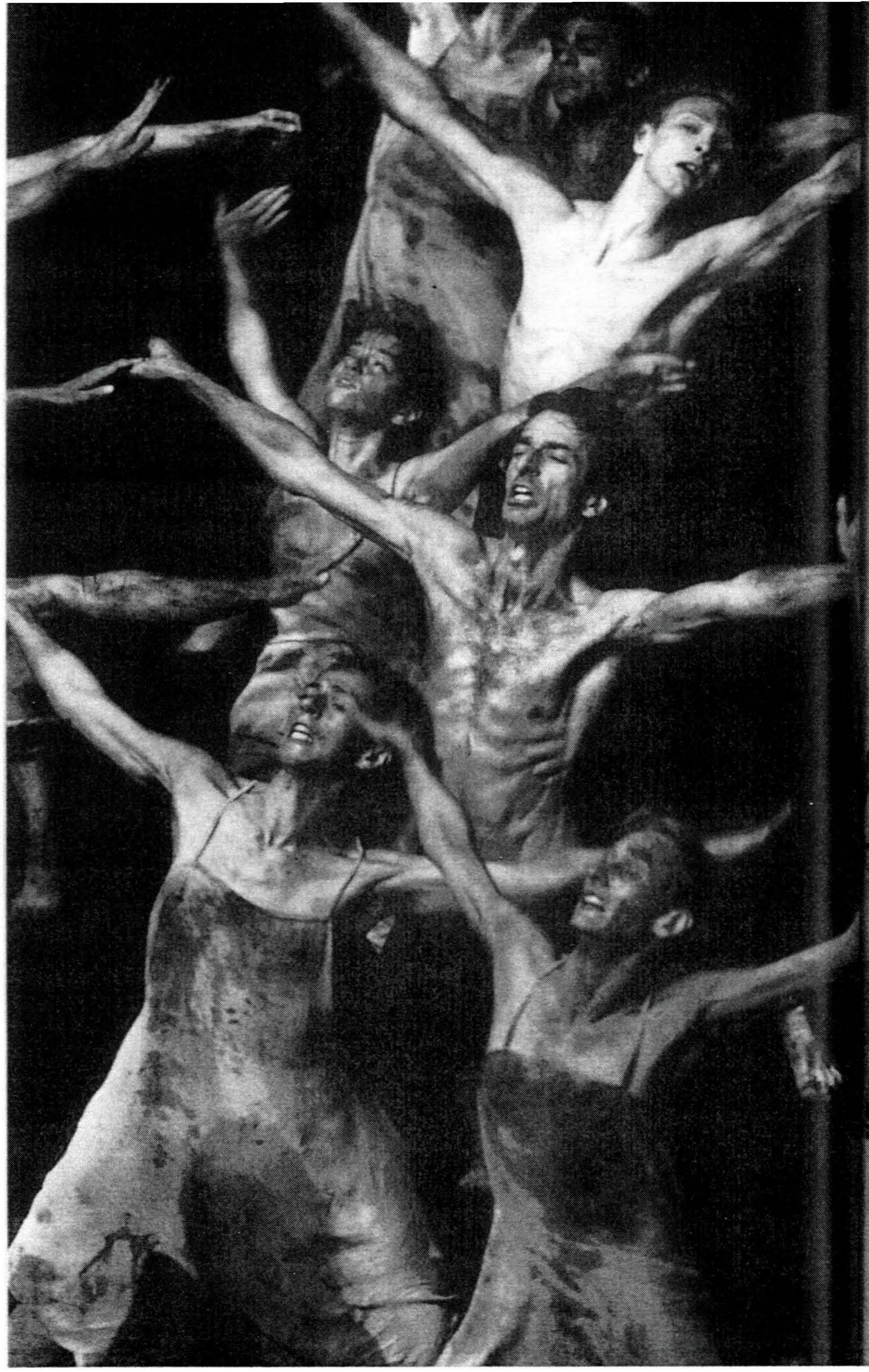


A relação entre os sexos, uma das questões recorrentes em Pina Bausch. Aqui numa cena de *Kontakthof*.

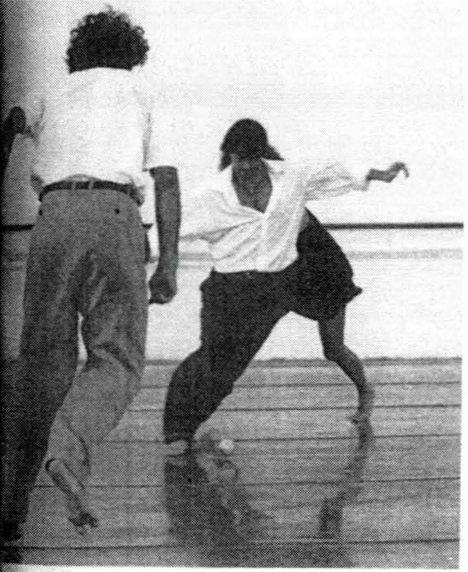


Um cervo, um piano, cadeiras e mesas... sobre um palco coberto de relva. *1980 – Uma Peça de Pina Bausch*.

(Página seguinte) Os corpos em exaustão, cobertos de suor e terra, no esplendor de *A Sagração da Primavera*.

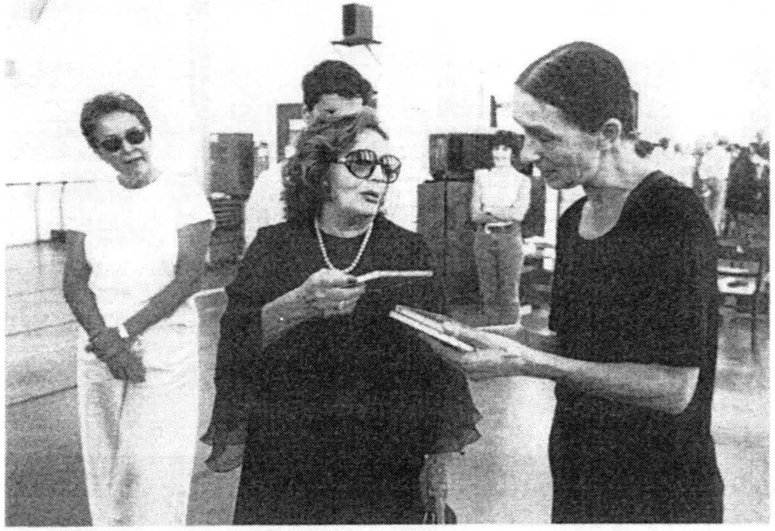


Pina Bausch no exercício do sentir mais, durante a residência artística em Lisboa, em 1997, que resultou na criação de *Masurca Fogo*.

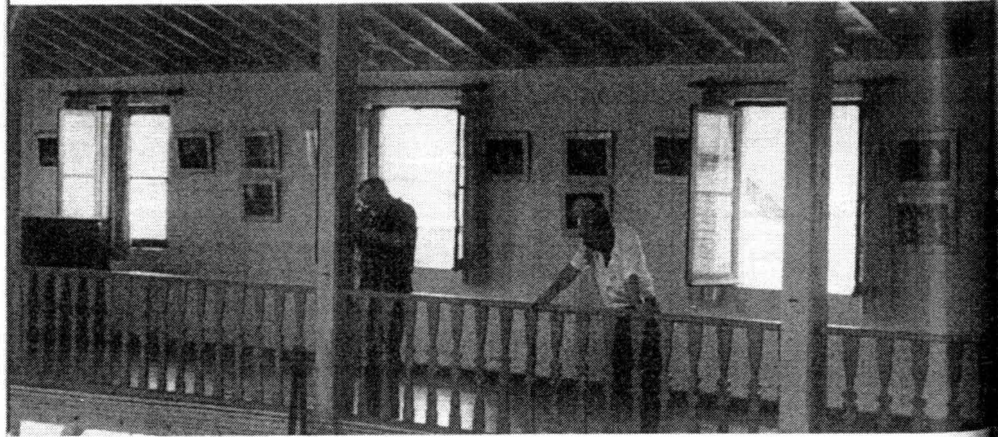


(em cima) Um jogo de futebol de brincar – foi uma das imagens que os bailarinos de Pina Bausch levaram das ruas de Lisboa para o antigo estúdio da Companhia Nacional de Bailado (CNB), na Rua Vítor Cordon, em 1997.

Pina Bausch e Dominique Mercy num momento de ternura, em Lisboa.

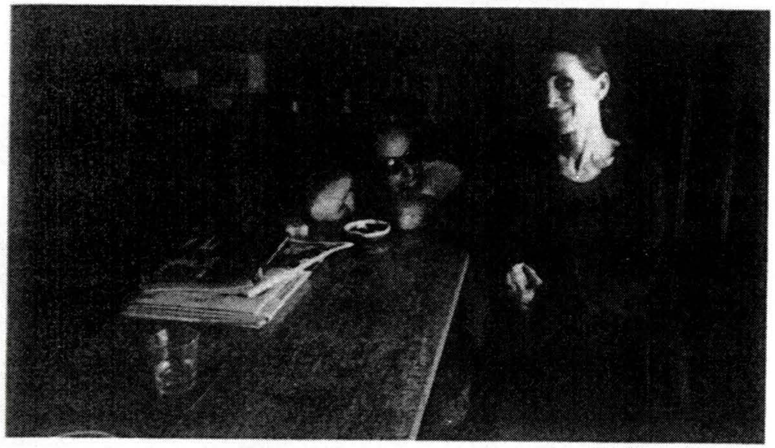


O encontro histórico entre Amália Rodrigues e Pina Bausch, com Maria João Seixas à esquerda, no dia em que a fadista foi visitar a coreógrafa ao estúdio de dança, em Lisboa.

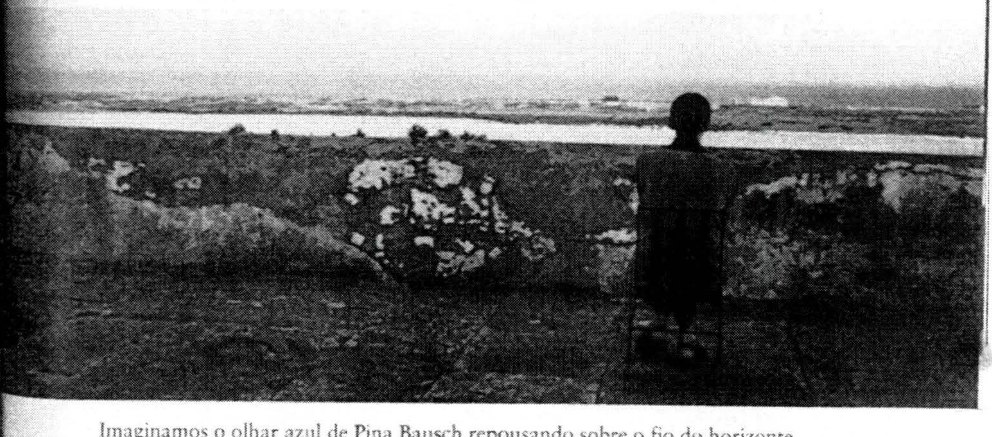


Do balcão superior que percorre o estúdio da CNB, Fernando Lopes olha a dança dos corpos que se revela perante a atenção de Pina Bausch.

Pina Bausch e Fernando Lopes numa imagem de ternura à janela do Forte de São João, no Algarve, em Julho de 1999.

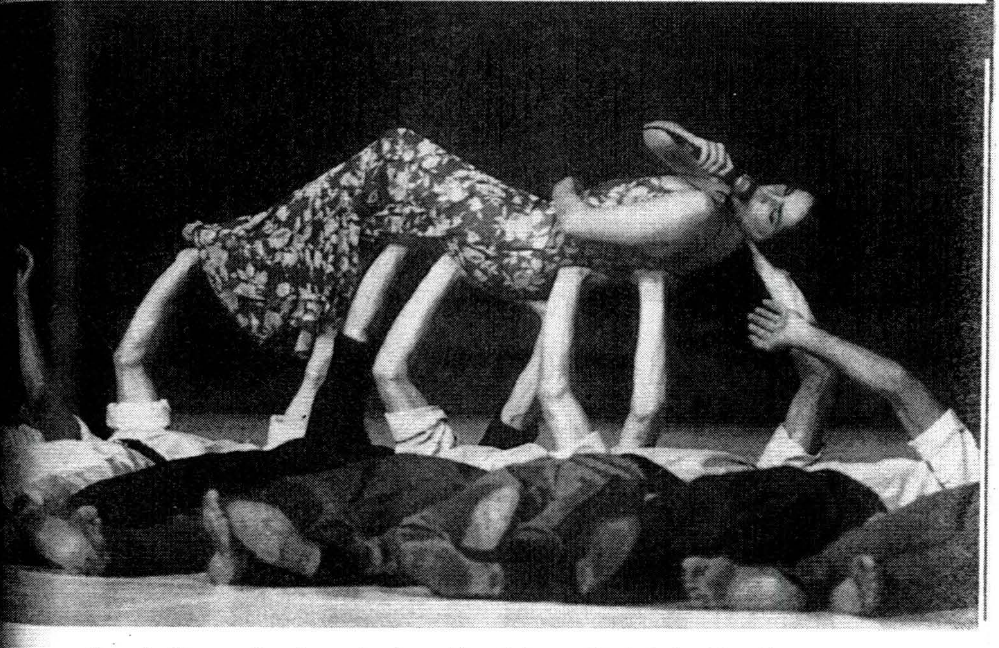


Pina Bausch e Maria João Seixas. O sorriso cúmplice de um dia de férias no Algarve, em Julho de 1999.



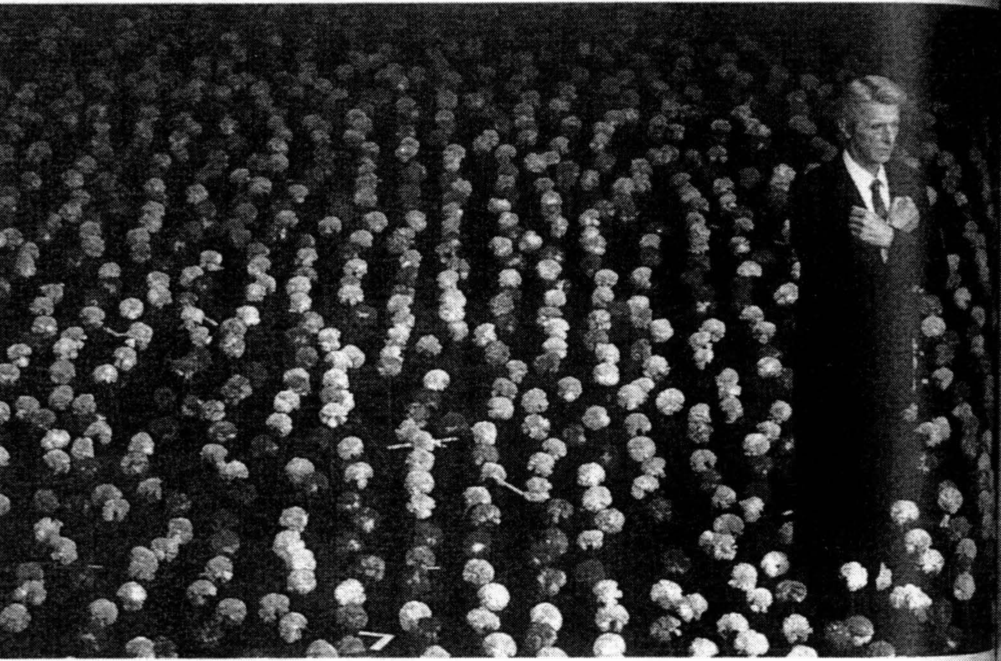
Imaginamos o olhar azul de Pina Bausch repousando sobre o fio do horizonte, numa tarde de Verão no Algarve, em 1999.

O café e o panelão que pode ter cozido à portuguesa ou caldeirada...
Uma das cenas de *Masurca Fogo*.

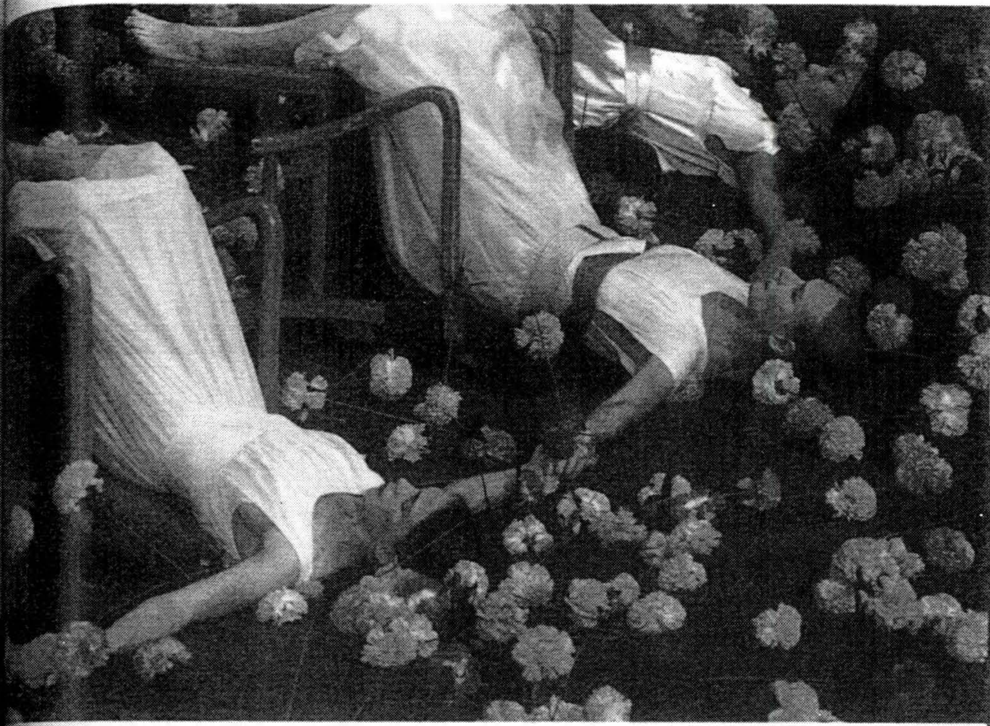


Cena de *Masurca Fogo* imortalizada no filme *Fala com Ela* de Pedro Almodôvar.

(Página anterior) Pina Bausch com Jorge Salavisa, então director do Teatro São Luiz, em Lisboa, por ocasião da apresentação do programa de 2005: *Nelken* e *Ten Chi*



O chão coberto de cravos. Lutz Förster traduz em linguagem gestual a canção *The man I love*. Cena de *Nelken*.

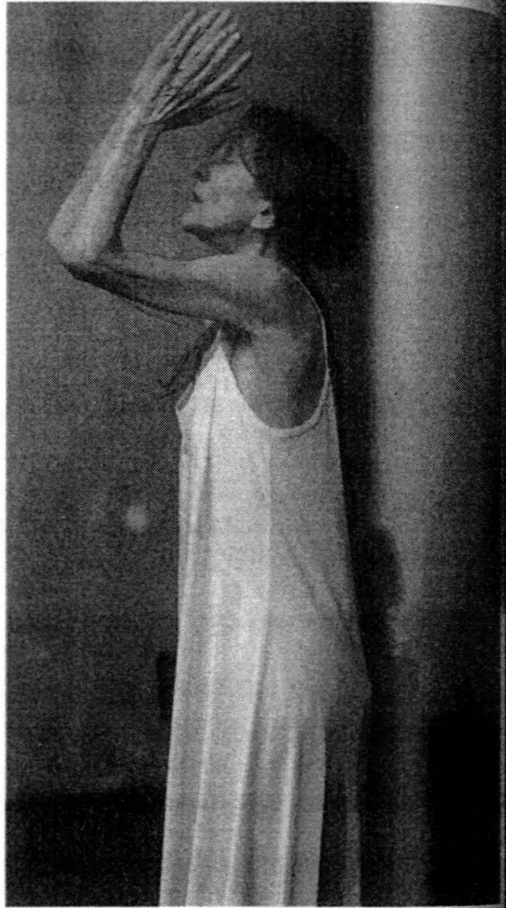


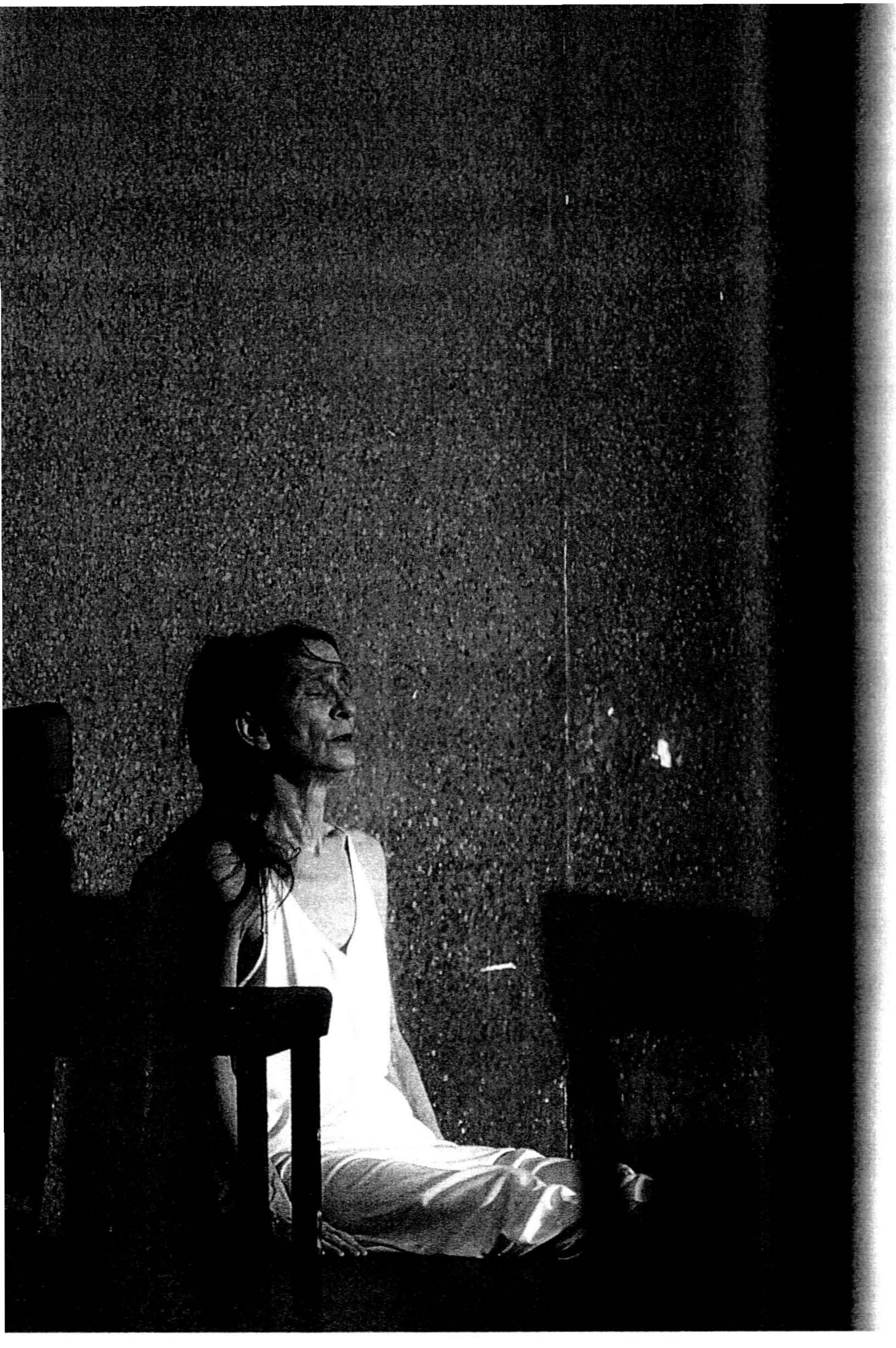
A beleza de uma imagem que contém elementos de delicada desolação. Um dos paradoxos de Pina Bausch. Aqui numa cena de *Nelken*.

Adivinha-se a queda da mulher no chão, depois de entregue aos lábios e aos braços do homem por um segundo homem. Uma das famosas cenas de *Café Müller*.

Pina Bausch em *Café Müller* em 2008.

(Páginas seguintes) Cenas da última dança.





companhia comigo, não apresentávamos nada. Ele tinha o mesmo problema.»

O resultado foram semanas de insegurança, que ele recorda como «lacerante». Aos poucos começou a apresentar algumas ideias. Pouco ainda. E Pina, impávida e serena, avançava com os outros como se ele não existisse. Não lhe dirigia uma única palavra. Carallo sentiu esse silêncio como frieza. Mas, como a própria coreógrafa sempre disse, tudo pode ser visto por outro lado. E esse silêncio também pode ser entendido como o espaço e o tempo que ela lhe deu para entrar naquele mundo.

As primeiras propostas que lhe apresentou, pareceram-lhe pormenores mínimos, quase insignificantes. Duvidava de que tivessem alguma importância. De que servissem para alguma coisa. Sentia que não contribuía com muito material. Mas depois percebeu o que tudo aquilo significava e como ela compunha os materiais. «Percebi como as coisas eram importantes naquele momento mas que depois as pequenas propostas que tinha apresentado se podiam desenvolver. Desenvolvidas não no sentido de serem alteradas mas de serem ligadas a outras e assim ganharem sentido.»

Nesse processo ele percebeu a relevância do tempo para Pina Bausch, que negava a lógica da improvisação e do consequente desenvolvimento da improvisação. «Ela procurava a verdade daquele momento. Ela não estava interessada em desenvolver o que descobria. O que ela queria era aquilo.»

Depois desse primeiro período das perguntas, quando começava a rever, aconteceu-lhe repetir algo que tinha mostrado por Pina querer voltar a ver. Ele achava que estava a fazer o mesmo. E ela dizia-lhe que não era a mesma coisa. Mas ele achava que era exactamente o mesmo. E ela dizia que não.

«Às vezes era só porque tinha meias diferentes. Podia ser um pormenor mínimo, mas que já transformava o que tinha sido. Ela tinha um olhar muito perspicaz das coisas. E por isso, mesmo na fase das perguntas, tudo se desenvolvia mas nunca no sentido de fazer mais, mas em termos de encontrar aquilo que lhe interessava.» Que era? «Aquilo que lhe fazia sentido.»

O olhar da imperatriz

O processo, na primeira fase, prolonga-se por semanas, em que as perguntas se sucedem. São perguntas relacionadas com um tema. «As propostas são tão simples que nos interpelam a fazer algo, como jogar, correr, brincar, cantar..., coisas que talvez depois apareçam nas peças[82].»

Pina Bausch observa. Toma notas. Instala-se o silêncio. Um bailarino aparece à sua frente e mostra alguma coisa. As propostas de cada bailarino em cada peça ficam registadas no caderno da coreógrafa. E a cada um corresponde uma cassete de vídeo, devidamente etiquetada com o seu nome. O conjunto resulta num extenso arquivo sobre todas as propostas que cada bailarino apresentou à coreógrafa. Uma espécie de registo pessoal do trajecto de cada um. Mas essas gravações, a existirem, permanecem no baú das memórias guardadas de Pina Bausch.

No momento dos primeiros esboços, pode haver algum sussurro. Às vezes os bailarinos deixam o espaço central em frente a ela e aproximam-se da sua mesa, inclinam-se sobre ela e contam-lhe um segredo ao ouvido. Ou então é o inverso.

---

[82] Cristina Peres, «Um país imenso», entrevista a Pina Bausch, *Actual/Expresso*, 9 de Janeiro de 2003.

Pina chama-os, eles chegam-se a ela, e ela diz-lhes algo que só eles escutam. Às vezes há conversas que acontecem neste registo. Todos em volta, nos cantos sentados, a olhar e à espera, e Pina a falar com a voz ainda mais baixa e o olhar ainda mais luminoso e os sentidos ainda mais atentos, a conversar muito baixinho com um bailarino ou uma bailarina. As câmaras de Fernando Lopes captaram estes gestos de intimidade, de protecção, de confiança, no seu documentário *Lissabon Wuppertal Lisboa* sobre a residência em Lisboa em 1997, que resultou na criação de *Masurca Fogo*, estreada em 1998. Esses misteriosos murmúrios instalaram com ternura a luz quente e caseira do sol de Lisboa nos corpos dos bailarinos, entrando pelas janelas do maravilhoso estúdio de dança das antigas instalações da Companhia Nacional de Bailado, na Rua Vítor Cordon, por onde o eléctrico 28 passa a todo o instante para cima e para baixo, a ligar a rua das retrosarias ao café A Brasileira, no Chiado, onde Fernando Pessoa, sentado a uma mesa, permanece eternizado numa estátua.

É sempre o prenúncio de um mundo que suspeitamos existir e no qual desejamos poder entrar mas que ficamos a espreitar de fora, quase a chegar lá dentro, mas nunca totalmente. Trocam-se segredos contados ao ouvido. Pina Bausch guarda as imagens, recordações, histórias, danças, acções, canções... que os bailarinos lhe oferecem como resposta.

Pouco depois desta primeira fase, pode acontecer até que Pina Bausch já nem saiba que perguntas fez.

> «Muitas têm a ver com o lugar em que nos encontramos, outras estão mais relacionadas com aquilo que nos aproxima do que procuramos. De todo o material que resulta das perguntas, usamos qualquer coisa como cinco por cento na peça. Não mais. É uma maneira de

> os pôr a pensar mas de modo que não é consciente, como se, de repente, o que acontece dentro da cabeça pudesse fugir ao seu controlo. Acontece aqui, mas pode projectar-se noutro sítio, sem que a pessoa que lhe deu origem se aperceba[83].»

O processo não é fácil. Implica uma confiança mútua muito grande. Implica uma disponibilidade para se dar, se expor, e entregar a matéria da sua intimidade como material de criação de um espectáculo que é depois apresentado a um público. Pina Bausch enfrentou essa dificuldade desde o início. Primeiro, porque ela própria não sabia exactamente o que estava a fazer, o que procurava, embora pedisse, à mesma, entrega e confiança. Depois, porque continuando com muitas dúvidas, esse dar-se não era fácil para muitos bailarinos. E para além de tudo isto, há ainda os momentos em que as perguntas ou temas lançados para pesquisar representam o enfrentar de medos, a recuperação de memórias às quais não se quer regressar. A confiança é fundamental.

> «Claro que também faço coisas terríveis, tenho de experimentar tudo, por isso confronto os bailarinos com situações assustadoras. Para isso preciso de toda a confiança e a paciência que eles tenham[84].»

Os processos podem tornar-se violentos. A ideia de se permitir perder-se, soltar-se, deixar de querer saber onde se está e para onde se vai é um exercício que pode tornar-se destruidor. E tudo isso depois acontece em cena. Muitos viram nessa

---

[83] Lucinda Canelas, *Op. cit.*
[84] Cristina Peres, *Op. cit.*

arte uma «estética da violência». Uns rejeitaram-na simplesmente. Outros olharam com um pouco mais de atenção. Foi o caso da coreógrafa francesa Maguy Marin. Em Pina Bausch, já dissemos, nada é apenas e simplesmente uma coisa ou sequer preto ou branco.

> «O que me perturbava na época, e que perturbava muita gente, era ver alguém que chegava com uma tal violência da vida, alguém que mostrava coisas que estavam até então escondidas na dança. Esse atrevimento, essa audácia eram inquietantes. Esse atrevimento de fazer o que o cinema já havia feito e o teatro também. É preciso não esquecer que, na dança, estávamos em plena vaga americana, com a abstracção, com formas totalmente diferentes. E ainda assim, éramos confrontados com pessoas com problemas, confessados em cena de forma muito simples. Ela serve-se de tudo de que precisa para expressar algo: quando passa pelo humor, é humor; quando passa pelo silêncio, é o silêncio. Como se ela gozasse com a técnica. Fiquei irritada pela recuperação que fizeram disso. Inevitavelmente, tornou-se para alguns uma espécie de esteticização da violência. Ainda ouço hoje pessoas que me dizem: "Era bom, era forte, era violento." A partir desse momento, comecei não a estar em desacordo com os espectáculos de Pina Bausch mas a prestar atenção à minha forma de os amar[85].»

Havia dias difíceis. Dias de menos fôlego para o mergulho ao fundo do mar. E quando a falta de ar calha num dia de interrogações pesadas e sombrias (Raimund Hoghe, actual coreógrafo e ex-dramaturgo de Pina Bausch, chegou a contar 150 perguntas em seis semanas) os espíritos tolhem-se, encarquilha-se a coragem e instalam-se o abatimento e a angústia.

---

[85] Maguy Marin, «La monteuse magnifique», em *Pina Bausch, mot pour mot*, Van Dieren Éditeur, Paris, 1997, pág. 28.

No ensaio de 20 de Fevereiro de 1985, na criação de *Two Cigarettes in the Dark*, Hoghe dá conta dessa tensão.

> «"Na América é preciso que os condenados à morte estejam de boa saúde antes de serem executados", conta Jan Minarik. "Tudo está avariado – rir", havia dado Pina Bausch como expressão-chave. Para o exercício seguinte: "Defender-se porque é indiferente", uma mulher rasga o seu vestido em farrapos e faz buracos de cigarro no tecido. Outra disfarça-se de porco e calça duas caixas de cartão. Um dos homens deixa-se cair dentro de uma caixa e suspende um par de sapatos nas orelhas. "Será que fazer não significa também fazer-se mal?", pergunta Pina Bausch. Dominique Mercy sacode as cinzas do seu cigarro no seu café e bebe. Depois disto, procuramos "qualquer coisa perigosa com um objecto gracioso". Como antes, as respostas surgem hesitantes. Alguém explica que é de ficar deprimido pelas perguntas feitas naquela noite. Contudo, o ponto de partida de Pina Bausch não tem nada a ver com isso. "O que nós procuramos no processo é para destruir. Sempre que faço uma pergunta como aquela, o que procuro é precisamente o contrário. Não é necessário que fiques mal – pelo contrário", diz ela com doçura e a sorrir, cúmplice[86].»

---

[86] Raimund Hoghe, *Pina Bausch – Histoires de théâtre dansé*, L'Arche, Paris, pág. 112.

Numa outra ocasião ela diria que «podemos sempre ver o inverso», e esta afirmação, associada à anterior, é esclarecedora do seu imaginário e do significado que as imagens do humano propõem, muito para além, por exemplo da leitura simplista e redutora de uma perspectiva feminista de denúncia da forma como a mulher é tratada pelo homem e pela sociedade. Porque, nessa questão como em muitas outras, «podemos sempre ver o inverso».

Porém, no contexto rico mas tumultuoso do ambiente criativo que se vivia, percebe-se que muitos tenham saído, mesmo sentindo por esta mulher um amor imenso. Outros terão ficado pelo mesmo motivo. Ela sempre soube que não era fácil. «Tudo se passa ao nível do desejo, da vontade, do querer, do compreender. Tudo passa pela solidão, pelas memórias de cada um, pelo que têm para dar, para mostrar ou esconder[87].»

Daí que fosse importante que estes bailarinos que com ela trabalhavam tivessem necessidade de se expressar, de falar de si. Ou que, pelo menos, se dispusessem a dar-se a hipótese de descobrir isso em si. Falando desta qualidade e do que tudo isto afinal significa, Pina Bausch disse numa entrevista que são formas de expressar a necessidade de dizer «o quanto amam as pessoas». Mesmo que essa necessidade não seja imediatamente uma evidência e tenha de ser encontrada mais tarde.

Montagem cinematográfica

Depois do processo de perguntas, começa a composição. Muitas vezes comparada à composição de cinema. Com a minúcia da análise dos *frames* encontrados e fixados – neste caso as respostas dadas pelos bailarinos –, que ela vai organizando numa lógica muito particular, cujo sentido narrativo é sugerido por meio de múltiplos fragmentos e combinações de quadros cuja pertinência ela intui, e cujas razões ninguém alcança, mas nunca numa linearidade de ordem sucessiva e lógica, como aconteceria numa história. Este é um capítulo completamente diferente da fase de criação. Aqui, trata-se da ordenação do material encontrado.

---

[87] Lucinda Canelas, *Op. cit.*

> «Essa é a parte da composição que muitas vezes é constituída por detalhes muito pequenos. Mas isto começa assim e eu não sei exactamente para onde segue, depois abandono essa sequência e dedico-me a outra. É como se houvesse uma data de pontos isolados que eu vou aumentando, depois começo por juntar dois destes pequenos blocos, experimentando se deve ser de um modo ou de outro, qual primeiro ou depois, é um processo de muito, muito trabalho de experimentação[88].»

Esta forma organizativa, que também não era inédita mas que ganha contornos singulares no caso de Pina Bausch, acaba por ter um tal impacto na sua formulação que aquilo que resulta, não sendo novo, é único. Uma das tentações é associar a minúcia do trabalho de montagem e de ordenação de fragmentos a um processo cinematográfico, que se fundamenta mais ainda na forte carga visual, fílmica, mesmo que muitas vezes surreal e absurda, do resultado final.

A opinião é partilhada por artistas da dança, como Maguy Marin. «Para mim, a Pina é como uma magnífica montadora

---

[88] Cristina Peres, *Op. cit.*

de cinema que faz teatro. Ela baralha o plano e depois administra os seus planos, cria cruzamentos, corta-os. O seu trabalho de montagem é fantástico: ela utiliza a música como alguém que faz um filme[89].»

Fernando Lopes, realizador de cinema, autor do documentário *Lissabon Wuppertal Lisboa* – que o próprio prefere apresentar como «carta de amor a Pina Bausch e à sua companhia», e que acompanha o processo de residência artística em Lisboa para a criação de *Masurca Fogo* –, fala de uma Pina Bausch «cinemática».

> «A Pina é uma pessoa muito cinemática. A forma de fazer gestos. A Pina percebe-os. Os dias começavam com uma aula de *ballet* clássico, com o mestre de *ballet*. Depois os bailarinos vinham propor-lhe cenas que traziam da realidade da cidade de Lisboa. Lembro-me perfeitamente da Aida Vainieri a propor uma cena numa mesa de café e a chamar "*garçon*, uma bica, um café"... Ou a Julie Shanahan a marcar um golo, ou alguém a fazer obras numa parede, talvez por causa da Expo'98... E a Pina ia tomando notas. Percebi que havia nos gestos da Pina a mesma relação que eu tenho como realizador de cinema quando estou a montar um filme e a andar para trás e para a frente com o mesmo gesto numa sala de montagem, seja numa moviola ou agora nos sistemas de vídeo. Isso é fantástico. E no *Café Müller* é absolutamente admirável. Os gestos, os cabelos... Eu diria que a Pina é um Godard antes do Godard, de certa maneira. Esse lado deixou-me profundamente impressionado.

---

[89] Maguy Marin, «La Monteuse Magnifique», em *Pina Bausch, mot pour mot*, Van Dieren Éditeur, Paris, 1997, pág. 29.

> Ainda bem que não vi o *Café Müller* na época, porque senão tinha mudado toda a minha vida[90]. »

Estamos no tempo da imagem. E, curiosamente, Pina Bausch faz da matéria da sua arte uma composição minuciosa, de poesia física, que desenha com o corpo no espaço um fluxo em combustão do amor. Por via de uma lógica de organização dos elementos que pode ser considerada cinematográfica, ela usa esse poder da imagem precisamente para a questionar. Como em todas as vertentes da obra de Pina Bausch, o que dizemos ver ou identificar nela transporta imediatamente consigo a possibilidade do seu oposto ou, em último caso, de outras variantes. Por vezes contradizem-se, num conflito interno que faz parte da própria natureza humana, negando-se, lutando como forças opostas que cruzam uma tensão que ameaça a perda do sentido, mas muitas vezes coexistem, sem se complementar.

Ela mesma é tantas coisas perante os nossos olhos, mesmo recolhida na mudez, no rosto perdido numa paisagem humana, no temperamento que diminui o ritmo da passagem do tempo. E é tantas outras. Sendo múltipla, ela mesma, enquanto pessoa, enquanto enigma, é figura cinemática, como diz Fernando Lopes. Os dedos que se afeiçoam a uma dança que faz flores no ar, que sussurram palavras inaudíveis nesse balanço. Ela deixa-se perder assim. Uma mão, os nervos a correr à flor da pele, numa incessante escrita no silêncio, e o cigarro, nessa lenta procissão de sucessivo retorno aos lábios. E ela olha os bailarinos ao fundo. À procura de um surdo grito que lhe desperte as entranhas, que desperte os homens do sono vazio. Ela olha os bailarinos ao fundo, procurando neles o esquecimento da vaidade e a dissolução na escuridão interior dos corpos. E as imagens, sem aparente sequência lógica ou narrativa, sucedem-se. Feitas de escuridão e riso.

Ela devolve à imagem um poder de construção de sentidos que a salva, e com ela estende a mão ao mundo. Como em tudo o resto, o significado não é consciente e pode ser outra coisa, ou mesmo o seu oposto. Mas este torna-se particularmente relevante num contexto criativo em que a palavra é inscrita em cena, naturalmente como mais uma afirmação do corpo – e portanto expressão de dança –, seja ela falada, cantada ou gritada, ao mesmo tempo que Pina se debate com a dificuldade em encontrar palavras para traduzir em conversa aquilo que os comportamentos e as acções dos bailarinos em cena dizem com tanta eloquência. Ela põe as mulheres de salto alto e vestidos esvoaçantes. Mas elas constantemente tropeçam, entortam os pés ou perdem um dos sapatos, passando a andar em desequilíbrio e desarrumadas. Os homens também surgem de fatos, transportam a imagem da seriedade capitalista. Mas depois comportam-se como crianças, usam vestidos de mulher, põem saltos altos, são violentos ou frágeis. A força das imagens sai do ecrã para o palco, com a força das imagens que empreendem o atordoante e fascinante conflito entre real e sonho.

A atracção de a associar ao cinema surge por múltiplas razões. E uma das mais estimulantes é precisamente a apropriação da força das imagens e de uma lógica de que podemos encontrar paralelo na montagem cinematográfica (mas de autor), e que acaba por desmontar ou destruir o artifício da imagem.

E também aqui, nesta questão, é inevitável a leitura da importância da presença do olhar dela. Nenhum sentido, na obra de Pina Bausch, se sobrepõe ao outro em definitivo. Mas dependendo da leitura e da perspectiva pela qual a abordamos, podemos encontrar um em evidência. Neste caso, é inevitável escapar ao olhar de Pina Bausch. Regressa aqui a sua dupla condição de espectadora e criadora. Os seus olhos profundos e intensos estão focados na ressonância das imagens que se vão insinuando perante ela. O exercício do olhar no caso de Pina Bausch transporta-nos para um enquadramento cinematográfico. Sem nunca o ser.

---

[90] Fernando Lopes, comentário ao filme *Lissabon Wuppertal Lisboa*, no âmbito de «2008 - Um Festival Pina Bausch», São Luiz, Lisboa, 6 de Maio de 2008.

Wim Wenders, realizador alemão, admirador profundo e amigo de Pina Bausch, defende precisamente um apuramento da visão na coreógrafa. O texto, de uma imensa ternura e dedicação, faz parte da declaração de amor e admiração que leu a 4 de Setembro de 2009, na «Cerimónia Memorial para Pina Bausch», na Opernhaus Wuppertal.

> «Supõe-se normalmente que os invisuais
> agucem o seu sentido de audição como compensação.
> Sobre Pina, poderíamos quase dizer o inverso;
> a sua desconfiança nas palavras
> fez com que confiasse mais nos seus olhos,
> mas de um modo muito particular e único dela.
> Ela tornou o seu olhar contemplativo numa ferramenta
> extremamente sensível
> para reconhecer e analisar tudo
> o que dizemos e expressamos com os nossos movimentos e gestos,
> tudo o que revelamos sobre nós através deles.
> Fazemo-lo inconscientemente e involuntariamente,
> e a maior parte permanece invisível aos nossos olhos.»

Este caminho de encontro e empatia entre o realizador e a coreógrafa culmina numa mesma visão da arte, que no caso

dele se concretiza por via do cinema. Cite-se o escritor e teórico de cinema húngaro Béla Balázs quando falou «da possibilidade (e da responsabilidade) de o cinema "mostrar as coisas como elas são". E que o cinema pode "salvar a existência das coisas"»[91]. Pina é desta ordem da imagem, que desde logo pela sua manifestação e revelação põe em causa a outra ordem da imagem, aquela da «ditadura».

Fernando Lopes vai mais longe, e fala mesmo do mistério da criação, que Pina Bausch tocou nas suas obras.

> «Em matéria de cinema nunca aprendi tanto como com a Pina, a vê-la trabalhar. Aparentemente no início há uma ideia vaga mas, como diria o Godard, há uma imagem justa para as ideias vagas. E ela consegue as imagens justas em todas as áreas. Isso acontece, por exemplo, no plano corporal. Com ela aprendi, vendo os seus grandes bailarinos, a entender a imagem justa dos corpos. Nunca percebi nada dos corpos. Ou as vozes... A Nazareth Panadero é fantástica nesse aspecto, por exemplo. Essa foi talvez a maior aprendizagem que fiz na minha vida, que teve alguns reflexos nos meus filmes seguintes. A partir daí pensei sempre muito naquilo que tinha visto fazer a Pina e toda companhia. O documentário [*Lissabon Wuppertal Lisboa*] é uma carta de amor à Pina e à companhia. Mas é sobretudo uma tentativa, feita de forma muito improvisada e fascinada pelo que estava a acontecer, de perceber aquilo que é quase imperceptível, que é o mistério, o mistério da criação. Isso devemos à Pina[92].»

---

[91] Wim Wenders, *A Lógica das Imagens*, trad. Maria Alexandra A. Lopes, Edições 70, Lisboa, 2010, pág. 10.

[92] Fernando Lopes, *Op. cit.*

Pensar em Pina como uma possibilidade de Godard antes de Godard suscita algumas associações entre os dois que permitem compreender a comparação. Não certamente a língua solta e acidamente crítica de Godard, mas o seu entendimento da arte, por via do cinema. Uma delas implica a actriz Isabelle Huppert, quando em 1982 estava a filmar *Passion* e pede explicações sobre a personagem a Godard, e ele lhe responde simplesmente que não tentasse compreender, apenas sentir. O mesmo também se poderia dizer desse cinema que vem da vida, ou da posição do criador face ao invisível, a página branca de Mallarmé ou o vazio da vista encandeada por um sol muito forte reflectido na areia da praia.

Noite dentro

Havia qualquer coisa de indizível naquela dupla. Se Pina era a sacerdotisa de um culto do viver profundo, Rolf Borzik não era menos misterioso. Há qualquer coisa de «à beira do precipício» no imaginário das primeiras obras de Pina. Talvez a partilha da procura de um espaço de liberdade que, para ser conquistado, precisava de testar limites. Físicos, emocionais, psicológicos. Uma entrega total, carregada de tons negros e numa arquitectura humana em ruínas.

Num dia de ensaios de *Lenda de Castidade* (1979), Borzik disse a Meryl Tankard, coreógrafa australiana então a dançar com Pina Bausch, que gostava de a pôr a arder e mandá-la para o público. E os dois ficaram a conjecturar como poderiam fazê-lo... Tankard recorda-se do episódio no livro de homenagem ao cenógrafo, *Rolf Borzik und das Tanztheater*[93], onde o movimento de fantasia da sua mente se eterniza nas linhas de desenhos a cores de cenários criados para Pina Bausch, ou traços grotescos, rápidos, de esboços de personagens, figuras ou objectos que já existiam na sua imaginação e, até 1980, ganhariam vida em cena. Há crocodilos, sapos, homens com asas a sair dos casacos dos fatos e pistola na mão, outros mortos deitados no chão de *Renate Emigra* (1977). Muitos corpos a romper em fuga desesperada sobre a folha em branco. E há uma foto particularmente feliz e envolvente de Pina Bausch a sorrir sentada num banco de jardim com Rolf Borzik, as mãos dele sobre os ombros dela, tirada pelo cenógrafo.

A história de Tankard não termina ali. Na mesma noite vai jantar a um restaurante jugoslavo e pede gelado com molho de cereja *flambé*, ou seja, vinda em chamas. O empregado por acidente deita o álcool no braço de Tankard, que imediatamente começou a arder. No final, não se queimou. Mas é um episódio para não esquecer.

Porém, a importância de Rolf Borzik não está apenas nesta relação de partilha de um imaginário comum com Pina Bausch, em que esse excesso de pensar em incendiar uma pessoa para efeitos cénicos é apenas uma curiosidade. Os dois conheceram-se na Escola Folkwang, em Essen, onde Borzik estudava *Design*. E juntamente com Pina Bausch, naquela primeira década em Wuppertal, ele surge como uma outra figura emblemática fundamental para desenhar as circunstâncias em que o mistério da criação se revelou. Essa pessoa, enigmática de um modo muito humano, era Rolf Borzik, roubado à vida e às pessoas que o amavam ou admiravam demasiado cedo. Em 1980.

Nesta lógica das múltiplas perspectivas com que é possível abordar o trabalho de Pina Bausch, há quem defenda que o papel de Borzik é não só fundamental nesta história, mas verdadeiramente determinante. A ele se deve a concretização visual da atmosfera das peças da coreógrafa desde o início. O palco tornava-se um lugar perdido entre o real e o surreal, onde se instalavam paisagens, animais, adereços reconhecíveis, de grande impacto imagético. E nessa estranha familiaridade eram enquadrados os mais delirantes comportamentos. Sempre com um tom de crueldade ou perdição, intimidades claustrofóbicas e corpos que se confundem com raízes secas de árvores a romper da terra. É com ele que uma piscina transparente se instala em cena, com um hipopótamo, para onde os bailarinos mergulham (*Árias*, de 1979) ou que crocodilos de tamanho real rastejam pelo palco (*Lenda de Castidade*).

---

[93] AAVV, *Rolf Borzik und das Tanztheater*, L'Arche, Paris, 2000.

O impacto da unidade do todo, na relação entre o que acontece em cena e a própria cena, é fortemente marcado por Rolf Borzik até 1980. Mas essa união, que de forma tão coerente se combina nos espectáculos, representava também um apoio emocional para as tensões e polémicas do início e para as crises de criatividade que foram ocorrendo. Nesse espírito denso, a morte do cenógrafo foi devastadora para Pina, mas também para a companhia, que começava a ganhar estatuto internacional. Estavam em digressão na Ásia quando souberam que havia sido diagnosticada leucemia ao *designer*.

João Penalva guarda boas memórias da relação com o casal e uma admiração profunda pelo cenógrafo. E defende que Rolf Borzik foi o elemento determinante nesta história. «Foi ele quem teve esta visão de pôr a dança num contexto de teatro e não naquele palco onde se dança.» O importante, segundo o seu raciocínio, é a construção de uma visão, que corresponde a uma parte visual, grandemente da autoria de

Borzik. Afinal, a ele se devem os cenários das peças até 1979, e também os figurinos. «Por causa daquele cenário, aquela carga expressionista alemã acaba por ser menos expressionista alemã e passa a ser uma outra coisa, que é nova.»

O espírito de mudança na orgânica do funcionamento dos teatros alemães desempenha aqui um papel também importante, segundo Penalva. E liga-se com uma aproximação da dança à ópera. Para Penalva, é este encontro que faz a diferença, mais do que propriamente a tão falada relação entre dança e teatro.

> «Nos anos 70 havia muito dinheiro na Alemanha e cada teatro tinha um orçamento grande para cenários. A maioria dos coreógrafos fazia uns cenários pequeninos, uma coisinha lá ao fundo do palco. As óperas eram extraordinariamente construídas. Os cenários da ópera tinham montanhas, espelhos de alto a baixo, que subiam e desciam num piscar de olhos. E isso fazia parte da magia do teatro. Com essa oportunidade, Rolf, na sua inteligência, terá pensado fazer o mesmo. E foi aí que tudo mudou. A dança contemporânea não tinha aquilo. Não tinha um cenário com a mesma qualidade da ópera ou do teatro. O *Café Müller* é extraordinário como elemento visual.»

A partir de 1980, Peter Pabst passa a assinar a cenografia. Incluindo a peça *1980 – Ein Stück von Pina Bausch*, tecida de saudades e marcada pela recente ausência de Rolf Borzik (passou pelos Encontros Acarte, da Fundação Calouste Gulbenkian em 1994). Obra particularmente delicada, na qual Pabst entra herdando um projecto inicial de Borzik a partir do qual cria o seu cenário. O palco é forrado por um extenso relvado «que desprende o odor a turfa humedecida»[94]. Peça que transporta memórias e sentimentos contraditórios, num gesto de homenagem sentida a Borzik.

Para recordação futura, o catálogo dos Encontros Acarte desse ano desenhou com palavras algumas das cenas da peça.

> «Com a precisão de um arqueólogo, Pina Bausch vai escavando através dos diferentes estratos da vida humana – jogos de infância, recordações individuais, conversas de circunstância, ritos sociais – à procura do corpo vivo, onde as emoções permanecem espontâneas e intactas. Em "1980" temos a oportunidade de assistir a esse trabalho de pesquisa, já que a coreógrafa integra na representação teatral um longo questionário com as perguntas que fez durante o período de ensaios.»

Pabst teve receio, partilhou num debate no São Luiz, em Lisboa, por ocasião de «2008 – Um Festival Pina Bausch». Mas de um modo natural, que retorna sempre que se lança numa nova peça. «É sempre o mesmo desastre», disse. Em *1980* foi um pouco pior pela situação particular já descrita. Mas Pabst ponderou a possibilidade de correr o risco, perante a fragilidade e a importância das circunstâncias, e foi incapaz de renunciar a um pedido de uma companhia que achava «muito gentil» e de uma coreógrafa «tão carinhosa» que se encontravam numa situação tão difícil. Acabou por se revelar uma das peças de que mais gosta.

---

[94] «Sinopse de *1980 – Ein Stück von Pina Bausch*», catálogo dos Encontros Acarte 1994.

Matar a infância

> «Brincar às escondidas é o primeiro jogo: a criança deseja desaparecer. A nudez é tabu: antes do casamento, o noivo não tem o direito de ver a noiva, e até ao casamento ele tem urgência. No teatro de Pina Bausch, a imagem é um espinho no olho, os corpos escrevem um texto que se recusa à publicação, à prisão da significação[95].»

Num texto onde caracteriza o trabalho de Pina Bausch, o dramaturgo Heiner Müller considera que o tempo no teatro da coreógrafa é o do conto de fadas. A história na sua estrutura irregular, de sentidos insinuados mas não declarados, na projecção da estranheza das cenas que são simultaneamente muito familiares e ao mesmo desajustadas do quotidiano. Isso acontece não só pela deslocação do seu enquadramento original, o real interior fortemente pessoal dos sentidos e das emoções e memórias guardadas dos bailarinos, para uma exterioridade que se dá num outro lugar interior, o da sala de espectáculos, mas também porque se despertam associações inesperadas a partir da ordem que a coreógrafa cria e que estabelece segundo uma norma interna, indizível, instalando um tempo de sobressaltos, e lapsos de tempo irregulares que constroem uma ordem própria, segundo uma respiração interna, na qual nos envolvemos por uma pulsação cardíaca. E, em tudo isto, há um olhar penetrante de uma vibrante inteligência emocional e um envolvimento infantil, que produz uma lógica fundada na inocência, como reacção a um primeiro olhar, onde as coisas do mundo e os comportamentos das pessoas na relação umas com as outras e com as coisas no mundo ainda estão fora do lugar, mas esse fora é o lugar mais próximo do lugar justo para estarem. O que significa, em termos da recepção do espectador, uma disponibilidade para entrar em contacto com o que resta em si de liberdade ingénua e lançar-se num jogo de reconstrução de sentidos, a partir de peças soltas, imagens fugazes, estilhaços de vida espalhados pelo chão depois que o espelho se partiu.

---

[95] Heiner Müller, *Erreurs choisies. Textes et entretiens*, L'Arche, Paris, 1988, pág. 41.

Esta apreensão do mundo de Pina Bausch como próximo dos contos de fada está também ligada ao próprio conteúdo temático que marca toda a sua obra. Uma experiência de vida, que é transposta para cena, e que contém em si todas as faces desse viver. Não se reduz a uma simplificação do caminho percorrido, não se lhe retira a mágoa, a carne em sangue, os olhos em lágrimas, a devastação da dor, da morte, da violência. Tudo isso faz parte do caminho que permite a sobrevivência da esperança e o sonho da felicidade. É uma lógica em que as articulações lineares de causalidade normais estão suspensas. Está relacionada com as convicções mais profundas da coreógrafa, de falar das pessoas reais e da vida banal, e com o movimento criativo que ela empreendeu, que parte do interior para o exterior. Mas está também relacionada com a própria forma original dos contos de fada, antes da sua estéril superficialização pela sociedade contemporânea, que lhes retirou toda a dimensão trágica do viver. Passaram a ser obras inúteis, que tratam as crianças – e as crianças que continuam a existir nos adultos – como ignorantes, incapazes de perceber a maravilha das contradições da vida e os desafios do viver. Impõem uma ficção em que tudo é fácil e simples e cor-de-rosa, e nessa estupidificação alimentam a perpetuação da ignorância e não estimulam o desenvolvimento do indivíduo no sentido da construção de cidadãos implicados e activos na vida. Novamente tudo isto se relaciona com o reflexo e o impacto que

um certo tipo de arte, que possa ser chamada arte, como a de Pina Bausch, tem na sociedade, como crítica do real.

> «Os contos de fadas podem parecer absurdos, fantásticos, assustadores e totalmente inacreditáveis para o adulto desprovido da fantasia dos contos de fadas na sua infância ou que tenha reprimido essas lembranças. Um adulto que não tenha conseguido uma integração satisfatória dos dois mundos, da realidade e da imaginação, fica desconcertado com estes contos. Mas um adulto que na sua vida tenha sido capaz de integrar uma ordem racional com a lógica do seu inconsciente será receptivo à maneira como os contos de fadas ajudam a criança na sua integração. Para a criança e para o adulto que, como Sócrates, sabe que ainda há uma criança no mais sábio dos homens, os contos de fadas revelam verdades sobre a humanidade e sobre cada um de nós[96].»

Assim, como na origem dos contos de fada, são propostas que agem em nós em múltiplas direcções: como maravilha de entretenimento, como estímulo à fantasia e à imaginação, como desafio de criar um caminho próprio por entre breves pistas oferecidas, e ainda o desafio do confronto com impulsos contraditórios que permanentemente se debatem dentro de cada um e que, no desenvolvimento pessoal, aprendemos a superar. Não são essas espécies empobrecidas, ofensivas e insultuosas da maioria das histórias infantis actuais. São os contos de fadas originais, com toda a sua aparente perversidade, desolação, traição, sofrimento, morte. E um espaço de ambiguidade e de sentidos ocultos ou aparentemente contraditórios que cabe a cada um deslindar por si. É o caminho mais difícil para todos. Como para aquele que conta a história e quer ser escutado e se rende à simplificação e apresenta uma narrativa abonecada e de fácil e imediato consumo, para poder ser assimilada com menos esforço e alcançar potencialmente um público muito mais vasto que também prefere que tudo lhe seja dado finalizado, sem que se lhe exija muito. E neste vício da simplificação da comunicação caminhamos para um crescente esvaziamento da comunicação e a instalação de uma sociedade cada vez mais ignorante e desprovida de sentido crítico.

---

[96] Bruno Bettelheim, *Psicanálise dos Contos de Fadas*, trad. Carlos Humberto da Silva, Bertand Editora, Lisboa, 2003, pág. 88.

> «Destrói-se o valor de um conto de fadas para a criança se alguém lhe pormenoriza o sentido; Perrault faz pior ainda: repisa isso. Todos os bons contos de fadas têm sentido a diversos níveis; só a criança pode saber quais os sentidos que têm significado para ela de momento. À proporção que vai crescendo, a criança descobre novos aspectos destes contos bem conhecidos e isso dá-lhe a convicção de que ela, de facto, amadureceu o seu entendimento, visto que um mesmo conto lhe revela agora tantas coisas mais. Isso só pode acontecer se à criança não tiver sido didacticamente dito o que se supõe que a história representa. Só quando a descoberta dos sentidos, previamente escondidos, de um conto de fadas é o resultado de uma façanha, espontânea e intuitiva, da criança é que a história atinge pleno sentido para ela. Esta descoberta transforma a história de uma coisa que se dá à criança numa outra que ela parcialmente criou para si[97].»

---

[97] Bruno Bettelheim, *Op. cit.*, pág. 215.

Um bom conto de fadas ou um bom espectáculo para crianças seduz e envolve também qualquer adulto que mantenha vivo em si um olhar libertador das regras e constrangimentos do mundo. Do mesmo modo, a experiência infantil a que se dirigem os contos de fada, no seu sentido mais profundo, aplica-se também às formas mais complexas de interacção da pessoa com o seu contexto circundante, seja ele humano, temporal ou geográfico. Assim, aquilo que se espera que transporte algum desafio para as crianças tem um paralelismo no desafio que se deve compor também para os adultos. É nesse sentido que a estrutura dramatúrgica de Pina Bausch, empreendendo uma fuga às normas simplistas e redutoras da experiência do sentir e viver, recusando uma comunicação didáctica com o seu público, afirma o respeito pelo outro e a esperança numa sociedade emancipada e implicada na construção do real. Onde se lê criança, nas considerações de Bruno Bettelheim sobre os contos de fadas, deve ler-se também adulto, quando se consideram propostas que contêm elementos que podemos associar aos contos de fadas, como é o caso dos espectáculos de Pina Bausch. Ainda assim, convém nunca esquecer que, podendo pensar-se nesta associação, podemos sempre ver de outro modo. E, muito importante, em nenhum momento esta oferenda deve ser entendida como exercício terapêutico, que a coreógrafa claramente recusa.

Jogos de amar

O cenário é o de uma sala de baile. Uma colectividade parada no tempo. No canto direito, na fronteira entre o palco e a plateia, instalam um cavalo de brincar colorido, daqueles em que se põe uma moeda e que balançam para a frente e para trás. Por entre as brincadeiras, os encontros e desencontros, os absurdos, uma bailarina desce da plateia e dirige-se ao público. Chega-se a uma pessoa e diz-lhe qualquer coisa ao ouvido que intriga o resto da plateia. Em cena, a acção prossegue nessa dança de encontros e desencontros. Mas a atenção do público está focada naquela mulher que faz algo fora de cena, que, tirando as pessoas com quem fala, ninguém sabe o que é.

A relação com o público é também um dos elementos de marca da dança de Pina Bausch. Repetidamente, em cada nova peça, de modo diferente, a separação entre o palco e a plateia quebra-se pela descida dos bailarinos para o espaço do público. Ou acontece simplesmente pelo cruzar do olhar com o olhar dos espectadores, em momentos de declarada instalação de uma experiência do estar juntos naquele momento, com as luzes a acenderem-se também na plateia e todos a ficarem visíveis perante todos. Mas as relações com o público são muito diversas. Há convites para dançar na plateia, há chá servido pelos bailarinos a quem está a assistir ao espectáculo, há segredos ditos aos ouvidos. E há a brincadeira infantil com o cavalo eléctrico. Voltemos a *Kontakthof*.

O espectador ou a espectadora dá à bailarina algo que encontra depois de procurar na carteira. À distância não se percebe o que é. Ela agradece e passa a outro. Depois volta a subir ao palco. Sobe para o cavalo. Quando se inclina para este, compreendemos então que andou a pedir moedas para andar no cavalo de brincar. Depois das moedas metidas na ranhura, endireita a pose e espera que comece o trote. Ficamos todos suspensos nessa expectativa infantil durante alguns instantes, o que torna toda esta situação, tão simples quanto desconcertante, ainda mais absurda.

Não acontece nada.

A bailarina, impávida e serena, desce do cavalo. Atravessa calmamente a boca de cena até à outra ponta do palco. Desce para a plateia e reinicia os movimentos de abordagem a vários espectadores a pedir mais moedas. Em palco, a acção prossegue. Ela volta. Repete o mesmo gesto.

Novamente, não acontece nada.

Às tantas estamos todos na plateia frustrados e ainda mais intrigados por o cavalo não andar. Mas ela chama por um outro bailarino. Ambos inspeccionam o cavalo. E depois de algum suspense, eis que acontece o inesperado: ele descobre a ficha eléctrica desligada. Liga-a. E, feliz, a bailarina repete o mesmo caminho em direcção ao público, pede moedas, e regressa para o cavalo.

Finalmente, a expectativa para a consumação deste impasse é vivida por todos com ela. A bailarina sobe para o cavalo. Põe as moedas. Coloca-se em pose, muito direita. Aguarda um instante. Todos esperamos com ela. E o cavalo começa a balançar. E a gargalhada no público é geral. Uma mulher, adulta, com um vestido de festa, esvoaçante e comprido, sentada em cima de um cavalo de brincar eléctrico, muito compenetrada nessa pose, com o corpo a balançar para a frente e para trás ao ritmo do cavalo. A peça é *Kontakthof*, que passou por Lisboa em 1994.

> «Há no trabalho de Pina Bausch um encontro invulgar com o espectador – por menos atento que seja. Num universo em que o corpo é o único instrumento insubstituível e as memórias de cada um a matéria-prima essencial[98].»

---

[98] Lucinda Canelas, «Pina 2003», *Público*, 3 de Janeiro de 2003.

Em *O Lavador de Janelas*, de 1997, criada em residência em Hong Kong, os bailarinos mostram ao público fotografias dos seus álbuns de família, e contam a história dessa memória. Falam da mãe, do pai, dos irmãos, do amigo, deles próprios nas suas versões passadas. A peça foi apresentada em Istambul no ano seguinte, e representou a primeira vez que a companhia foi à Turquia. A resposta que teve por parte do público em Istambul foi inesquecível para Pina Bausch.

> «Quando acontece fazermos um espectáculo em residência numa cidade, é porque nos convidam e já há uma relação com essa cidade, depois de lá termos estado a apresentar uma peça. Nunca foi nosso interesse ir imediatamente criar num sítio onde nunca fomos mostrar um espectáculo. Com *Nefés*, criada em Istambul em 2002, foi assim. Houve *performances* antes e foi absolutamente especial. Lembro-me de que a primeira vez que lá fomos não havia uma relação muito boa entre a Alemanha e a Turquia. Não sei qual era a razão, mas sei que era assim. Primeiro foi muito estranho, porque é uma cultura muito diferente, fantástica, mas a língua é muito distinta e no teatro tornava-se impossível a conversa entre as pessoas da companhia e os de Istambul. Mas os bailarinos são sempre maravilhosos e cada vez que vamos a um país, tentam falar na língua local. Por isso aprenderam a falar português quando vieram cá e tentaram aprender turco. Então, eles iam ter com alguém do teatro, um técnico de palco por exemplo. Iam ter com ele e tentavam falar em turco, para eles ouvirem e verem se compreendiam. E assim começaram a criar relações, nesse processo de ir corrigindo. Desse modo, acabou por ser muito fácil e muito rápido. E muitos fizeram amigos assim. Quando a primeira *performance* aconteceu foi incrível para mim. E inesquecível. Há um momento na peça em que os bailarinos mostram fotos do seu passado e dizem: "esta é a minha mãe", "esta é de quando tinha dois anos", "nesta está a minha mãe comigo", "aqui está o meu pai"... Depois vão até ao público e mostram o mesmo. E no público, as pessoas começam a tirar dos bolsos as suas fotografias de família e começam a mostrá-las umas às outras. Foi absolutamente tocante. Foi um momento tão feliz. Foi uma experiência incrível. E depois convidaram-nos imediatamente de volta. Então, quando voltámos lá em 2000, fizemos *Masurca Fogo* e depois convidaram-nos para fazermos uma co-produção, em que fizemos *Nefés*. Deste sentimento maravilhoso de querer conhecer, encontrar, saber mais, chegámos a esta *performance*[99].»

Sopa e lágrimas na prisão

Um homem come uma sopa. Um homem come uma sopa em cena, num espectáculo de dança. E um grupo de mulheres reclusas num estabelecimento prisional vê as filmagens do espectáculo em que o homem come a sopa e, de repente, é-lhes revelado um mundo que não imaginaram poder existir. Ali, em cena, diz-lhes a coreógrafa Filipa Francisco, tudo é possível. Num espectáculo de dança contemporânea tudo pode acontecer. Tudo é possível. Até um homem a comer uma sopa.

---

[99] Pina Bausch, conferência de imprensa de apresentação de «2008 – Um Festival Pina Bausch», Centro Cultural de Belém, 2008.

O ano de 2005 começou diferente para um grupo de mulheres reclusas do Estabelecimento Central Feminino de Castelo Branco. Também foi diferente para um grupo de homens do Estabelecimento Regional Masculino. Um dia, cada grupo em separado esteve a ver o registo vídeo de *1980 – Ein Stück von Pina Bausch*, que Filipa Francisco, coreógrafa, decidiu partilhar com os dois grupos com quem trabalhava desde 2001, com saídas e entradas de elementos de ano para ano. O projecto chamava-se «[R]Existir», a dança era apenas uma das linguagens artísticas que atravessavam o muro daquelas prisões todas as semanas, num projecto de formação e criação artística contínua em dança e teatro, promovido pelo entretanto extinto Centa – Centro de Estudos de Novas Tendências Artísticas de Vila Velha do Ródão, dirigido por Graça Passos.

Antes de chegar a esse momento, em que assistiram a *1980*, com Filipa Francisco, levavam já dois meses de aulas de técnica, improvisação, exercícios sensoriais, mas tudo em aberto. Um tempo para entrarem sem pressa na liberdade da imaginação, guiadas por uma coreógrafa contemporânea.

O filme estava gasto, as imagens esfumadas. Algumas imperceptíveis. Era o mesmo que Filipa se lembrava de ver quando era estudante na Escola Superior de Dança. Um filme que viu vezes sem conta. Um filme que a fazia faltar às aulas para o ver novamente. E mais um ano de volta a Castelo Branco, quando chegou a hora de escolher o que mostrar, Filipa escolheu *1980 – Uma Peça de Pina Bausch*.

Para além da memória irrepetível do que esta partilha significou. E para além da viagem extraordinária das vidas daquelas pessoas, de quem eram no início do ano, algumas não só fechadas na prisão mas também fechadas em si mesmas. E para além das lágrimas de alegria que lhes saíram dos

olhos quando, mais tarde, viajaram até Lisboa para se apresentarem no Teatro Camões, acompanhadas por guardas que nem o pareciam e mais pareciam companheiros de viagem. Para além de tudo isto e muito mais, há este olhar tão especial e tão ao encontro do que Pina Bausch desejava, da diferença e de as suas obras poderem ser abordadas a partir de perspectivas muito distintas. Este diálogo com o mundo Bausch, intermediado por Filipa Francisco, iluminou mais ainda a multiplicação de sentidos contidos na obra. Cada grupo, de mulheres e de homens, reagiu de maneira totalmente distinta.

Elas viram. No final discutiram o que haviam visto. Chamou-lhes à atenção uma cena em particular. Está reunido um grupo de pessoas. Uma sai, afasta-se. E as restantes repetem numa mesma sequência de movimentos expressões que sugerem lágrimas e palmas, e lágrimas e palmas, e lágrimas e palmas... O ritmo é incessante e insistente, até que essa pessoa se vai embora e é substituída por outra no mesmo ritual.

As mulheres de Castelo Branco emocionaram-se. Reconheceram-se nesse quadro. A situação que viviam ali. Para umas, era a alegria de sair da prisão, mas uma felicidade com um gosto amargo, pelas amigas que deixavam lá dentro, e o medo do regresso a um mundo que entretanto se lhes tornara estranho. Esse conflito misturado de sentimentos – tristeza, alegria, medo, curiosidade –, tudo isso era muito claro para elas. Para outras significava o oposto. Entrar na prisão. Mas os mesmos sentimentos baralhados. As pessoas que deixavam lá fora, o medo do que ali iam encontrar, mas uma curiosidade e, para algumas, a certeza de fazer amigos. Foi isto que disseram a Filipa. E escolheram trabalhar sobre aquela cena. Queriam aprender aqueles gestos. E fizeram-no com música. Uma outra cena que escolheram foi a cena da sopa. Do homem que come a sopa. A descoberta de que se pode comer uma sopa numa coreografia de dança, e o enigma do que pode essa sopa significar, foi suficiente para a quererem trabalhar. Filipa ainda recorda as reacções.

> «Elas não estavam à espera de encontrar um gesto do quotidiano, tão banal, numa dança. Foi uma grande descoberta que fizeram. E o que essa estranheza resultou em conversa, sobre tudo o que aquilo significava, esvaziar o prato, encher o prato, comer... Como se coloca um gesto quotidiano em cena, que não deixa de ser um gesto quotidiano, mas que passa para outras poéticas. E elas perguntavam: mas podemos comer uma sopa e isso ter uma força e comunicar? Mas, no final, não quiseram trabalhar sobre a sopa. Preferiram trabalhar sobre os gestos das lágrimas.»

Os homens viram o mesmo vídeo, no seu estabelecimento prisional. O grupo tinha alguns homens que já estavam no grupo de Filipa há alguns anos. Sabiam que havia dança, teatro, que se podia juntar tudo. No final, disseram muito sérios: Filipa, este ano não queremos dança. Este vídeo da Pina Bausch não nos diz nada. É demasiado triste e depressivo. Não queremos trabalhar sobre algo tão triste e tão depressivo. Queremos fazer uma peça com personagens, queremos transformar-nos. Queremos ser outros.

Com Pina, apesar de aquelas imagens nada lhes dizerem, eles sentiam, sem o terem percebido, que de algum modo não deixavam de ser eles. E, sendo isso, também eram outros. Filipa encontrou algumas alternativas de teatro para lhes propor e eles acabaram por escolher *A Boda*, de Brecht. «O que é interessante é que a sopa estava no Brecht. Porque *A Boda* está sempre a ser interrompida, aqueles diálogos, aquelas personagens, por entrada de comida. E entra o bolo. As mulheres acabaram por trabalhar o lado das lágrimas, e a sopa, que não foi a da Pina Bausch, acaba por estar nesta peça onde a comida vai entrando e a entrada de comida está sempre a acontecer, o que acaba por ser uma espécie de "sopa em cena".»

Todo o processo que a seguir decorreu é muito esclarecedor da dificuldade que existe e do trabalho que implica transportar gestos banais para cena. «Elas rapidamente perceberam que, apesar de parecer muito simples, não era. As lágrimas e as palmas tinham um ritmo muito rápido, mas um ritmo preciso e uma cadência que se tinha de manter regular. E foi preciso um treino de grupo, que foi muito importante. Que passou também por encontrar uma respiração de grupo, por estarem atentas umas às outras...»

A criação prosseguiu próxima do espírito bauschiano. Descobrir as personalidades individuais de cada uma naquele grupo e permitir que elas se pudessem expressar. Umas gostavam mais de escrever, outras de contar histórias, havia as ciganas com as suas danças. E tudo isso tinha de encontrar o seu lugar na cena. E a pretexto de toda esta experiência, foram conversando. Mesmo os homens que não queriam falar do futuro, ou dos sonhos do futuro, porque aquela era a realidade que viviam, foram-se abrindo. Aos poucos. As conversas foram muitas, lembra Filipa. A imaginação às vezes não vai tão longe quanto a realidade. Elas falaram da forma como o corpo é afectado pela reclusão. «Havia mulheres que contavam como, de repente, saíam, e não conseguiam ouvir os carros. Como não estavam habituadas àquelas imagens. Como o mundo lhes parecia muito mais rápido. Algumas apercebiam-se de que perdiam visão, porque nas celas os espaços são muito pequenos e a distância possível do olhar é muito curta...» Houve muitas outras.

No final, o resultado de todo o trabalho foi apresentado fora dos estabelecimentos prisionais, no Museu Francisco Tavares Proença Júnior, em Castelo Branco, e juntou os grupos das mulheres e dos homens, cada um com a sua peça, perante um público exterior àquela realidade. Um momento inesquecível para quem lá esteve. Mesmo com a estranheza de o enquadramento cénico estar delimitado com polícias vestidos a rigor a observar tudo, da forma mais discreta e simpática possível.

E por via da dança e do teatro contemporâneos, abordados com sensibilidade mas qualidade artística, e com Pina Bausch a dialogar com eles dentro da prisão, aquela vida provisória tornou-se mais humana.

Uma reclusa escreveu e leu:

> «Lembro-me como se fosse hoje, quando atravessei aquele mundo....
> A minha última viagem num carro com janelas.
> Lembro-me como se fosse hoje, a minha filha vinha a conduzir.
> Lembro-me como se fosse hoje, o nome da guarda que me registou, a chefe que me condenou e a guarda que me indicou o quarto com o barulho dos meus passos.
> Lembro-me como se fosse hoje, e jamais esquecerei, o barulho de uma porta a trancar.
> Lembro-me como se fosse hoje, qual foi o meu pensamento, enfim estou presa!
> Mas agora, só a minha imaginação me pode levar ao último pulo, que me chamará, me encaminhará, para eu saber o que todas ansiamos:

> aquele mero papel com o peso do mundo, o peso da liberdade.
> O que farei naquele momento? Eu poderia descrever tudo o que a minha imaginação me diz, mas eu sei que é no momento que a minha reacção vai responder à emoção.
> Mas digo-vos, com toda a certeza, que no dia em que eu caminhar cheia de sacos com a minha filha pela mão, eu vou parar, abrir os meus braços e vou levá-las a todas no meu coração.»
>
> Mafalda, 28 de Janeiro de 2005

Nota: O programa repetiu-se mais um ano e no final culminou com um espectáculo, *Nus Meios*, que levou os reclusos até palcos profissionais, nomeadamente ao Teatro Camões, em Lisboa. Por um conjunto de questões, entre elas a financeira, este, que foi um projecto único no país, acabou. Mais um que acaba assim.

O começo de um romance e da dança-teatro em Portugal

As primeiras imagens são dum bailarino a comer sopa. Sentado a uma mesa, colher a colher, vai dizendo: para o papá, para a mamã... E tudo se repete. E repete. Para o papá, para a mamã... Depois de um longo tempo, uma bailarina surge a cantar: Parabéns para mim, parabéns para mim... Traz um isqueiro Bic na mão, que acende, apaga com um sopro e volta a repetir. E a repetir, e a repetir...

Jorge Salavisa, então director do Ballet Gulbenkian, está na plateia do Sadler's Wells, em Londres. É visita habitual, amigo do director, e naquele ano de 1982 assiste, pela primeira vez, a um espectáculo de Pina Bausch. É *1980 – Uma Peça de Pina*

Bausch. Sentado na escuridão, pensa: «Que coisa hermética, não vou aguentar isto!» Mas aguentou. E quando o espectáculo terminou, gostaria que tivesse continuado. «Foi uma paixão enorme», diz quase trinta anos depois, «e continua a ser, e talvez por isso, *1980* é uma das minhas peças favoritas.»

A Jorge Salavisa, então já com uma extensa carreira na dança como bailarino, professor, mestre de bailado e director artístico, bastou-lhe superar os primeiros dez minutos de espectáculo para se sentir rendido. A seguir à cena que descreve com ironia, recorda-se de um solo particularmente comovente, entre outros momentos, em que água jorra num repuxo, surgindo logo ali esse elemento natural tão recorrentemente presente na obra de Pina Bausch. «É um dos momentos mais bonitos que já vi em dança», o de um regador de relva preso ao chão, e a bailarina num movimento em que se vai cobrindo de água. Também se rendeu àquela definição de bailarinos como pessoas completas, que usam a voz, que levam para palco o seu nome, as suas memórias, um pouco deles próprios. Ironia, humor, beleza, dor, ternura. «E mais o *nonsense* total. Foi um espectáculo que me marcou muito e foi o começo do meu romance com o trabalho de Pina Bausch.»

Nessa mesma noite, conheceu Pina Bausch, num jantar da companhia. A primeira impressão é a impressão que para sempre perdura. Uma mulher com aquele ar enigmático, o cabelo liso e comprido apanhado num rabo-de-cavalo, muito alta, vestida de preto. Na apresentação, ela disse-lhe simplesmente «*hello*» e depois recolheu-se. «Lembro-me de ela ficar muito encolhida sobre si própria, muito misteriosa.» Jorge juntou a sua timidez à dela, e limitou-se a elogiar o espectáculo. Pensava, «mas há sempre imensas pessoas que gostam imenso». E, no entanto, nessa noite como em tantas outras antes dessa, houve imensa gente que não gostou nada.

O impacto dessa descoberta levou Jorge Salavisa a procurar saber mais sobre a dança-teatro. Foi assim que surgiu *Só longe daqui*, em 1984, no Ballet Gulbenkian, que junta o coreógrafo Vasco Wellenkamp ao encenador Ricardo Pais, e *Presley ao Piano*, em 1988, em que a dança de Olga Roriz se alia ao teatro de Ricardo Pais. Nas memórias que escreve em 1991 sobre esse tempo, Carlos de Pontes Leça identifica estas duas peças como «as primeiras experiências, com grandiosidade espectacular, que se fazem em Portugal segundo a linha do novo teatro-dança europeu da década de 80» e fazia notar que a primeira, *Só longe daqui*, antecipa em três anos o lançamento dos Encontros Acarte, que «virão a divulgar sistematicamente essa arte entre nós»[100].

Antes disso, ainda na década de 70, calhou ter visto a peça *Ninguém – Frei Luís de Sousa*, que Ricardo Pais encenou numa colaboração com o grupo Os Cómicos, no regresso a Portugal após uma temporada em Londres. Em 1982, Ricardo Pais encena *Tanza-Variedades*, espectáculo pluridisciplinar que é apresentado no Teatro da Graça, em Lisboa, e que consta de um programa mais vasto associado à inauguração da mostra *Depois do Modernismo*.

Por coincidência, Jorge Salavisa vê o espectáculo do encenador português logo depois de regressar de Londres e ter descoberto Pina Bausch. Por coincidência também, a peça de Ricardo Pais tinha como cenário um chão de relva artificial de Nuno Carinhas, o que imediatamente lhe criou associações ao chão de relva verdadeira de *1980*, de Pina Bausch. E ali os mundos das artes encontravam-se numa paisagem comum.

---

[100] Carlos de Ponte Leça, «Ballet Gulbenkian – 25 anos», *Colóquio Artes*, Lisboa, 1991, pág. 66.

> «Havia uma parte superior, onde estava a Helena Vieira a dizer "minha filha, minha filha". Em baixo, o Nuno Vieira de Almeida, novinho, ao piano, a fazer uns arpejos enquanto as pessoas entravam, e a Ana Rita Palmeirim, que era bailarina do Ballet Gulbenkian, a cumprimentar as pessoas, a dizer "boa noite, boa noite, boa noite", numa voz baixa, pausada. O espectáculo começa com a Ana Rita a descer, a Helena Vieira a cantar *O mio babbino caro* de Puccini. E tudo aquilo era um absurdo total. Imediatamente pensei que tínhamos alguém com um sentido de *nonsense* que, partindo do teatro, podia bem ser associado à dança. Ainda por cima, o espectáculo tinha dois bailarinos: a Ana Rita Palmeirim e o João Natividade.»

Para além dos bailarinos, também a coreógrafa Paula Massano, em início de carreira, colaborou na criação da peça. Este espectáculo foi do que Jorge Salavisa precisou para fazer o convite a Ricardo Pais e para que os dois projectos de encontro entre a dança e o teatro acontecessem no Ballet Gulbenkian nessa década. É por isso que identifica *Só longe daqui* como o primeiro espectáculo de dança-teatro em Portugal. Obra que introduz no extinto colectivo de dança da Gulbenkian «um outro modo de representação», segundo José Sasportes[101]:

> «Partindo do modo coreográfico, nele não se esgotou, mas fez-se acrescentar pelos discursos e mecanismos teatrais, cénicos e musicais, pouco usuais no repertório desta Companhia. Por estas razões, *Só longe daqui* despertou nos bailarinos participantes uma enorme curiosidade por outras práticas cénicas e suscitou no público um maior apreço pela contaminação das artes.»

---

[101] José Sasportes e António Pinto Ribeiro, *História da Dança*, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1991, pág. 69.

III

AMOR

O último raio de sol

Inventámos estratégias de investigação. Procurámos perguntas que não nos envergonhassem. Depois decidimos que não devia ser assim. Que nenhuma pergunta nos devia envergonhar. E entendemos a pergunta como uma disposição para querer saber mais qualquer coisa sobre algo que até pode ser uma afirmação. E levámos connosco, para os nossos dias, esse mistério.

Suspensos em possibilidades de descoberta.

«Por que adoras voltar a casa?
Faço o que quero.
Infiel.
O mar não cessa de se aproximar.
Qualquer coisa do amor – ritualizar.
Um floco de neve.
Qualquer coisa com uma cadeira.
Brincar com os polegares.
O último raio de sol[102].»

---

[102] Brigitte Gauthier, *Le Langage chorégraphique de Pina Bausch*, L'Arche, Paris, 2009, pág. 92, alguns exemplos da lista de perguntas feitas aquando da criação de *Viktor*, em Roma, em 1986.

Ao fim de tantos anos, parecia que o nevoeiro que cobria os nossos dias se dissipava. O dia amanheceu com sol.

Acordámos em espírito de pergunta como método.

Porquê? Estratégia antiga. Vem de menino, com as primeiras palavras, formulam-se as primeiras interrogações. O porquê é uma recorrência. Porquê? Na infância da História também era assim. Sinónimo de sabedoria máxima, de postura filosófica, que raramente se alcança.

A lucidez da humildade perante o mundo infindável que comporta o universo do conhecimento que nunca se alcança. Sócrates fazia-o. A pergunta fundada na convicção de que a única certeza era nada saber. E as questões sucediam-se. Mas não em forma de porquê. E sim vendo sempre por outra perspectiva.

E se virmos o oposto?

Lembras-te?

«Recorda-te de mim.»

Deixámos de ser crianças. E a vergonha calou muitas perguntas que fomos fazendo. Mas Pina Bausch não. Adoptou também o método da interrogação. Porque aceitar a dúvida como condição e estar aberto a essa curiosidade infantil são um acto de emancipação. Que ela tinha. Procurava o outro por entre os esquecimentos e as memórias guardadas no fundo do caixão. Não sabia que respostas queria encontrar. Mas porque tinha dúvidas, perguntas, muito poucas certezas.

Talvez...

E se...

Poderia ser...

É possível...

Eu acho...

Lembras-te?

Tantas perguntas.

Uma única afirmação. Não pronunciada. Mas pressentida.

«Recorda-te de mim.»

E nós presos à ignorância que não nos larga pelo refúgio cobarde de calar a interrogação, para não expor o desconhecimento. Mas nós, nesse dia de sol, abalados pelo desassossego desse mundo incompreensível, saímos à rua carregados de interrogações. Cada um no seu caminho. Separados. Ansiosos pelo novo encontro do olhar. E não sabíamos ainda até onde ia a importância dessa atitude. A página seguinte sempre em branco. Porquê? E a página seguinte também em branco. E todos os porquês formulados sem ponto de interrogação. O esquecimento apaga a tua ausência da minha memória. O que responder a isto?

Estremecer perante a revelação.

O que podemos dizer disto?

Um corpo abalado pela ternura.

Contemplar o outro.

Até onde podemos ir?

Lembras-te?

A questão inadiável.

«Recorda-te de mim.»

Quem é esta mulher que se entrega em cena a um estado tão profundo e delicado que quase desaparece em palco, nessa deambulação espectral, naquele café do dia seguinte? A mulher rosa transparente.

Mapa dos afectos

«Ilustração geográfica emocional do mundo», é assim que Leonotta Bentivoglio[103] caracteriza o movimento permanente da criação de Pina Bausch, de encontro constante de outros, outras culturas, outras formas de representar o viver, que ela toca, de forma transformada e transformadora, nas peças que cria.

---

[103] Leonotta Bentivoglio, *O Teatro de Pina Bausch*, Acarte/Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1994.

Viver é para ela a totalidade do mundo, que contém em si a vida na sua expressão quotidiana, tal como a entendemos, e a arte. E, no entanto, este «tal como a entendemos» será certamente diferente para Pina Bausch, que desenvolveu uma forma de relação muito particular com o quotidiano da vida – mas disto se trata mais à frente. Nesse seu mundo de vida, cria uma relação de intimidade com a vida de todos os dias e de todos os outros por via da dança. A dança, ou o movimento sensível do corpo, surge como o elo de ligação, frágil, ao real.

Em palco, ela explora todo o potencial comunicativo, emotivo, do comportamento humano. É uma iluminação sobre a importância óbvia que representa a linguagem corporal – normalmente pouco desenvolvida e pouco aproveitada como potencial comunicante na sociedade e na arte, tendo em conta o seu potencial.

Esse mapa emocional do mundo estava já plasmado nas peças criadas em Wuppertal. Mesmo que se tenha ampliado e ganhado uma nova configuração com as peças criadas em residência artística em cidades um pouco por todo o mundo, a partir de 1986, com *Viktor*, em Roma. Mas antes, desde 1973, quando assume a direcção do que chamou Tanztheater Wuppertal, já o mundo era convocado nas suas peças.

A paisagem de indivíduos, de corpos, de culturas, de sensibilidades, de gerações, de histórias representadas no elenco da companhia traduzia já uma ideia multicultural, acima de tudo fundada no elogio da diferença. As nacionalidades foram, desde cedo, as mais variadas. Os corpos dos bailarinos eram o mais diversos possível. Houve sempre baixos, altos,

gordos, magros, elegantes, desequilibrados. Todos eles partilhavam o facto de terem uma personalidade e uma história pessoal por revelar e um virtuoso domínio da técnica do bailado, a par de uma comovente eloquência do movimento, que é de uma ordem diferente desse domínio do corpo técnico. Refere-se mais a uma singular densidade e um fulgor humanos que se desenham em cena nas acções, nos gestos aparentemente comuns, e nos momentos mais claramente de dança, a solo ou em grupo, habitualmente sublimes e maravilhosamente imperfeitos.

Mas para além deste panorama, que era já uma evidência, o início das peças criadas em residência em cidades – resultante dessa vivência e desse encontro com outras culturas, fora do circuito turístico – veio trazer um desenvolvimento mais claro a esta natural tendência criativa.

A primeira, *Viktor*, de 1986 em Roma, é caso único. A cidade teve o privilégio de receber um duplo olhar da coreógrafa. O segundo ocorreu em 1999, quando Pina ali criou *O Dido*, inspirado na epopeia clássica *Eneida*, de Virgílio.

Viktor surgiu na sequência da estreia italiana da companhia alemã com *Café Müller* em 1982, ano em que Bausch conhece Federico Fellini. Fascinado por ela, o realizador transforma-a na princesa da corte austro-húngara cega de nascença de *E la Nave Va*.

Depois de *Viktor* (em co-produção com o Teatro Argentina, em Roma) surge *Palermo Palermo* (1989), dedicado à capital da Sicília. Obra devastadora e enternecedora, habitada da solidão vivida por mulheres que choram a morte das pessoas que amam, do filho, do marido ou do irmão, num ambiente de desolação colectiva.

Segue-se *Tanzabend II* (*Noite de Dança II*, Madrid, 1991), *Ein Trauerspiel* (*Jogos de Luto*, Viena, 1994), *Nur Du* (*Só tu*, Estados

Unidos da América, 1996), *Der Fensterputzer* (*O Lavador de Janelas*, Hong Kong, 1997), *Masurca Fogo* (Lisboa, 1998), *O Dido* (Roma, 1999) e *Wiesenland* (Budapeste, 2000)...

A criação de peças em cidades diferentes não alterou o processo criativo, mas terá exercido alguma mudança nela. A saída e o inscrever da criação numa lógica de movimento pelo mundo permitiram-lhe procurar o interior humano para além do que lhe era já familiar, fossem os bailarinos mais antigos que permaneciam na companhia, fossem mesmo os mais jovens que iam entrando, mas que se integravam numa lógica de trabalho que, na sua liberdade e procura, estava fixa.

Como ela, podemos dizer vários talvez... Talvez estivesse dentro dela, desde cedo, o desejo de conhecer a respiração das cidades, que é um corpo arquitectónico que contém em si, de forma ampliada e multiplicada, as muitas possibilidades de corpos, as linhas das suas vidas, entrecruzadas, ou segregadas. E dentro dessa pulsação encontrar mais fundo o coração do homem.

A influência que esse movimento de saída para o mundo teve no seu trabalho é substancial, como notaram teóricos e críticos, e muito coerente com o perfil da identidade que a sua história vai traçando dela. E foi mais um muro que caiu e permitiu a mais pessoas, provenientes de caminhos distintos, espreitarem para dentro daquela hipótese de comunidade, e assim trazer para a leitura do sentido das suas peças muitos outros olhares, outras vozes, outras sensibilidades.

Assim, de uma mesma peça, de um mesmo gesto de Pina Bausch, muitas histórias, distintas, nasceram. Algumas com pontos comuns. Outras com leituras e interpretações discordantes. Podendo mesmo haver vislumbres opostos de sentidos construídos por uma mesma obra da coreógrafa. Mas todas essas visões são possíveis e igualmente válidas. E isso

por vários motivos. Um deles, que lhe é particular, é essa partilha de referências com uma determinada comunidade relativamente a uma peça – o que aconteceu em Lisboa, com a peça ali criada em residência, *Masurca Fogo*. O que este contexto específico permite é a legitimação de qualquer olhar, mesmo não especialista em dança, com valor igual. São apenas diferentes perspectivas a partir das quais o olhar se lança. O olhar de um lisboeta, por exemplo, sobre a peça criada em Lisboa transporta uma fundamentação e um conhecimento que se relacionam com a sua vivência da cidade. É um conhecimento profundo, inscrito em si. Mas é também um olhar, legitimamente, carregado de afectos. Uma leitura a partir desta perspectiva é certamente diferente de uma outra a partir de um outro ponto no mundo, que nada tenha que ver com Lisboa. E estes são apenas dois exemplos extremos; muitas variantes podemos encontrar entre os dois pólos. Tantas quantas os indivíduos que viram a peça; a partir de tudo o que os atravessa e os constitui enquanto indivíduos.

Por natureza, qualquer peça de Pina Bausch convida já a uma relação pessoal do espectador com a obra apresentada e as pessoas-artistas em cena. Com as peças em residência, esta relação pessoal torna-se ainda mais profunda.

Qualquer que seja a proveniência ou raiz ancestral da pessoa-espectador, a sua relação torna-se ainda mais pessoal e implicada no olhar do que aquela que já tinha perante todas as peças bauschianas, que por natureza já implicam um envolvimento pessoal e um diálogo interpessoal – entre público e artistas. Assim sendo, o diálogo que se desencadeia permite a participação de todos, independentemente do lugar que ocupam no teatro, plateia ou palco. Quer sejam mais ou menos entendidos na arte. E há aqui uma especialidade que é fundamental para este olhar: especialistas na vida que vivem. Pessoas que empreendem esse mesmo gesto de implicação profunda com os seus dias, e que, num acto de resistência ao adormecimento, vêem mais, ouvem mais e sentem mais.

Assim sendo, significa que podemos trocar ideias, que qualquer pessoa deve reclamar a sua competência para afirmar o que sente e o que pensa. Faltam-nos nesta história todas as palavras das pessoas que não escreveram sobre ela, esses especialistas do viver, que sentiram de forma singular o que Pina lhes propôs com as suas peças. Nesta lógica, significa que de forma muito saudável podemos expressar e valorizar a diferença, respeitar o outro, sem termos de alcançar consensos nem chegar a acordo. Ver e pensar de maneira diferente do outro, não concordar com ele, é sempre válida e importante a opinião do outro.

Assim sendo, se essa atitude não altera nada do ponto de vista da criação, altera algo do ponto de vista da recepção. Ou seja, da relação do público com a obra criada.

> «Do ponto de vista da leitura por parte do público, o Tanztheater Wuppertal aceita que se acrescente ao insondável processo de criação a exposição a um elemento tão imponderável como a "leitura" mais ou menos objectiva de determinado contexto. No caso, Lisboa ou Brasil. É evidente que os factores de potencial crítica disparam à-vontade e intensidade, uma vez que, *a priori*, qualquer espectador se sente no direito de estabelecer uma relação paritária com Pina Bausch ao "ler", "ver" ou "exprimir" com a sua eficácia o que estiver em causa, seja Lisboa ou o Brasil[104].»

---

[104] Cristina Peres, «A natureza do que é infinito», *Actual/Expresso*, 16 de Janeiro de 2003.

A forma como ela se deixava atravessar pela experiência de encontro com o outro, integrada na mesma lógica de composição das suas obras, pode ser vista como «estratégia de percepção e recomposição estética, de paisagens dos afectos imaginários»[105]. Partindo de um mundo tão real, como em tudo o resto na sua arte, por via da sua composição desses elementos e da forma como os organizava através de uma lógica não linear, Pina tornava as cenas propostas em micronarrativas de uma consciência surreal e de comportamentos absurdos. E, no entanto, apesar dessa estranheza que a deslocação e a organização específica da cena empreendem, tudo surge na evidência de estarmos perante um estranhamento de imagens estranhamente familiares.

O teu corpo faz parte de mim

Depois de um período de cerca de três semanas numa cidade, o desenho que Pina Bausch nos devolve estabelece graus de proximidade diferentes entre as pessoas, os artistas e o público, surgindo ela como intermediária entre culturas diversas. Para além da questão que colocam quanto à recepção e à diversidade de perspectivas e especialidades do olhar – que fundamentam formas distintas de relacionamento com a obra, em diferentes intensidades e graus de proximidade que, por exemplo no caso de *Masurca Fogo*, criada em Lisboa, significa que um espectador alfacinha certamente vivencia de forma totalmente distinta a implicação com a obra comparativamente com alguém de uma outra origem –, estas peças colocam ainda uma outra questão, muitíssimo pertinente e estimulante num tempo de dupla orientação do global e local. Supõe-se que o mundo está disponível e acessível a qualquer pessoa em qualquer parte do globo a partir das novas tecnologias e da realidade virtual, mas também aqui Pina Bausch como que toma um papel que recupera uma ideia antiga: a do almocreve que nos tempos medievais andava de cidade em cidade a transportar mercadorias e era o elemento de aproximação e troca de informação entre povoações distantes.

---

[105] Augusto M. Seabra, «Geoestratégias da percepção», *Público*, 17 de Janeiro de 2003.

Como August Bausch, o pai de Pina Bausch, fez enquanto camionista nos seus tempos. Ela executa a mesma viagem. Mas a mercadoria que ela transporta, que aproxima as pessoas, é uma visão profunda das pessoas, que colhe numa cidade e depois vai levando a todos os cantos do mundo.

Por via das residências artísticas nas cidades, na criação das obras, que transportavam um olhar mais sensível, subtil, mais profundo e não estereotipado de um povo situado noutra localização geográfica do globo, ela apresentava umas culturas às outras, ela aproximava as distâncias entre as pessoas, ela despertava a curiosidade e o interesse de um povo por outro. E fazia-o saindo do roteiro turístico e evitando as imagens de postais de férias. Pelo menos até 2001, ano em que criou *Água* no Brasil e esses fragmentos de impressões turísticas passaram a constar da matéria das obras criadas, como sucedeu a seguir com *Nefés* (de 2003, criada em Istambul), e de forma ainda mais evidente com *Ten Chi* (de 2004, criada em Tóquio e Saitama, no Japão).

Na maioria das restantes peças, apesar de as residências constarem de temporadas curtas para conhecer uma cidade e uma cultura, Pina Bausch propunha um olhar que era seu, que ia mais fundo do que uma mera transposição dessa recolha de imagens para turistas. Pelo contrário. Ela dava

corpo a imagens da vida comum, que encontrou – com os seus bailarinos – fora do circuito de férias. E ela tinha consciência disto mesmo. Talvez não a tivesse no início. Mas em 2008, quando chegou a Lisboa para «Um Festival Pina Bausch», foram as palavras dela que iluminaram o fundamental papel que estas peças tiveram no diálogo intercultural, mesmo sem esse ter sido um objectivo.

Este reconhecimento surgiu a propósito da reposição de *Masurca Fogo* no Centro Cultural de Belém, precisamente dez anos depois da sua estreia naquela sala. E o que Pina disse, a mulher-artista de palavras dançadas e não ditas, foi extraordinário. Disse-nos que há memórias de experiência de encontro e de vida, mesmo que fugaz, com as pessoas em Lisboa (como em outras cidades) que atravessam a peça criada e que com ela ganham uma maior visibilidade. Mas disse-nos mais. Que ela e os bailarinos conhecem no próprio corpo, tatuado nos nervos e na carne, o movimento de Lisboa e de cada um dos seus habitantes.

Pina Bausch conhece profundamente a respiração de Lisboa. E vive essa pulsação no corpo próprio. Dez anos depois, pouco mudara em *Masurca Fogo*.

> «Há pessoas que saíram e outras que entraram. É um pouco diferente mas permanece na mesma. *Masurca Fogo* costuma ser muito bem recebida. Há algo especial, talvez não para vocês, mas para um público estrangeiro, que sente e vê... talvez a luz de Lisboa... Não sei. Mas é maravilhoso. Vocês vêem a companhia. Nós vamos embora. E depois não nos vêem durante muitos anos. Mas quando não estamos cá, vocês estão muito mais próximos de nós do que nós de vocês. Porque nós temos esta peça no repertório e significa muito para

> nós, faz parte do nosso corpo, e todos os novos bailarinos aprendem esta peça. De algum modo eles estão próximos de vocês. É algo estranho de dizer, bem sei. Mas de algum modo, estas memórias e tudo o que vivemos e experienciámos, não apenas eu, mas todos os bailarinos, e as memórias individuais de todos os que estiveram envolvidos nisso ficaram connosco e levamo-las connosco aos outros países e partilhamo-las com outras pessoas. Claro que não posso dizer o que as pessoas sentem noutro país. Mas a sensação é muito boa todas as vezes que é mostrada em outros países[106].»

E assim Pina Bausch devolve-nos a nós próprios e oferece-nos, por via das digressões das peças, aos outros. Mas é sempre esta dupla forma de dar a ver. Ou de receber. Porque mesmo numa peça relativa a uma cidade específica, há sempre algo de humano e universal que supera a especificidade local que inspirou a peça. Em qualquer dos casos, colocando-nos perante um reflexo possível da nossa própria identidade, que, nascendo da vivência e do contacto com uma expressão de um «nós», não é redutível, na maior parte dos casos, a um retrato literal do estereótipo ou do pitoresco.

Esta característica resulta em muitas rejeições. Pessoas que rejeitam a imagem que ela oferece da cidade, como aconteceu com Lisboa, em que se ouviu sobre *Masurca Fogo* que era um retrato de África e não de Portugal. E, no entanto, a visão que ela dá de Lisboa pode ser entendida como uma forma de ver mais de nós do que nós mesmos somos capazes de ver. Esta questão é desenvolvida mais à frente.

---

[106] Pina Bausch, conferência de imprensa no Centro Cultural de Belém, 30 de Abril de 2008.

Mas esta relação de incorporação que Pina Bausch refere está relacionada com o que Augusto M. Seabra qualifica como resultando do «choque no seu pessoalíssimo imaginário das paisagens humanas e construídas, numa identificação da matéria»[107].

Foi por tudo isto que ficou escrito, e por via dessa expectativa criada pelas suas obras em residência – expectativa construída por um percurso artístico surpreendente e que convoca uma profundidade emocional e intelectual ampliada pela instalação do permanente enigma sobre os sentidos propostos –, que uma peça como *Água* suscitou em alguns críticos, nomeadamente em Portugal, a reacção frustrada de encontrar em Pina Bausch vestígios de banalidade.

> «Se a conhecemos assim, não é sem alguma não grata surpresa que em "Água" se observa a banalidade das imagens projectadas no ciclorama, a incorporação codificada dos recortes das mulheres da Bahia, o gozo do turismo em lugar da Viagem (no final da 1.ª parte, o "trompe-l'oeil" dos corpos e das toalhas de banho é um achado talvez brilhante mas não mais do que um "achado" do roteiro)[108].» Por isso, *Água* se tornou para muitos a obra «mais problemática, justamente porque em si, e para si, é a menos problematizante[109].»

Mas nada em Pina Bausch é assim tão simples. Ou é apenas só uma coisa. *Água* é também o extremo oposto de uma viagem na vida que começou por se expressar negra e fechada, e que trinta anos depois chega a esta imagem feliz e expansiva. Mas se virmos bem, ao pormenor, nessa leveza ou superficialidade da alegria, existe ainda uma nostalgia, talvez pelo estranho anacronismo suscitado pelos figurinos, os vestidos saídos do início do século, por exemplo. Mas há claramente uma mudança. E novamente é tentador ver nas peças criadas em cidades o contributo para a saída para a luz.

---

[107] Augusto M. Seabra, *Op. cit.*
[108] Augusto M. Seabra, *Op. cit.*
[109] Augusto M. Seabra, *Op. cit.*

Ainda assim, apesar das múltiplas vozes de críticos um pouco por todo o mundo, e inclusive alemães, que escrevem esta banalização e superficialização do universo de Pina Bausch a partir de finais dos anos 90, as visões sobre a densidade da textura das obras dividem-se e há os que, com legitimidade, continuam a vislumbrar mesmo em peças como *Água* uma pulsação densa do sentir. Apesar das divergências das opiniões, todos concordam que Pina Bausch mudou.

> «A saída para o mundo transformou as suas opções coreográficas, disso não há dúvida, antes foi o tempo do encerramento no labirinto Wuppertal, e a centralização em temas como a memória, o esquecimento, a tristeza, a infância e a velhice, a frustração e o terror, a exploração do homem pelo homem, sobretudo numa perspectiva feminista, a destruição do meio-ambiente; surgiram, depois, as peças assentes nas residências em cidades estrangeiras, ecos de mundos com a(s) sua(s) assinatura(s), já não tanto a preto e branco. O sentido da comicidade e do grotesco existiram sempre, ainda que submersos em melancolia, e numa abordagem de angústia[110].»

A dança teatral

Em toda esta história, tenho vindo a utilizar a expressão dança-teatro para traduzir esse género que os artistas escolheram adoptar como designador da sua identidade (*Tanztheater* na Alemanha ou *dance theater* nos Estados Unidos, por exemplo), por parecer a mais próxima do conteúdo proposto. A palavra conteúdo é intencional, por esta opção implicar uma atenção particular ao conteúdo/forma do projecto artístico e não tanto ao seu enquadramento e às circunstâncias da sua apresentação. Ou seja, dizer dança-teatro é diferente de dizer dança teatral. Mas normalmente a dança-teatro é dança teatral. Confusos?

Comecemos pela definição da «dança teatral» tal como é proposta de forma esclarecedora por Maria José Fazenda, antropóloga especialista em dança, na obra *Dança Teatral - Ideias, Experiências, Acções*.

> «A dança teatral tem como propósito a construção de uma *performance*, por parte de um grupo de intérpretes seleccionados de acordo com expectativas definidas por motivações artísticas e pressupostos estéticos determinados, para ser vista por um grupo de pessoas - os espectadores ou público. O contexto de ocorrência é delimitado pela moldura que recorta o espaço em que o evento se concretiza e o separa dos outros eventos do mundo, independentemente do lugar específico onde tenha lugar - teatro, ginásio ou rua - e independentemente da posição física e da distância a que se encontrem intérpretes e público: distanciados, num teatro com proscénio; mais próximos, num estúdio; os primeiros circundados pelos segundos;

---

[110] Ana Marques Gastão, «Pina Brasil», *Diário de Notícias*, 9 de Janeiro de 2003.

ou dispostos mais informalmente, cruzando-se uns com os outros[111].»

Significa isto, de forma simplificada, que temos a dança teatral como poderemos ter a música teatral ou mesmo, com a devida redundância, o teatro teatral. Ou seja, na sua expressão enquanto forma artística diferenciada de outros contextos em que a dança se possa manifestar, nomeadamente enquanto «dança social» ou «dança ritual», por exemplo, segundo Maria José.

Curiosamente, na década de 60, os espectáculos de artistas do movimento pós-moderno norte-americano, com associação ao Judson Dance Theater, são referenciados como «concertos» ou «concertos de dança», certamente no espírito do mesmo desejo libertador que levou Pina Bausch, a partir de 1977, a definir as suas obras como *Stücke* («peças»), palavra que se vulgarizou tanto quanto a palavra *performance*, sempre que é preciso referir um objecto de palco que não pode ser enquadrado num género único, seja dança, teatro ou o que for. E, cada vez mais, essa indefinição do género é a regra e não a excepção. É interessante pensar no paralelismo que existe entre isso e uma sociedade que, ainda que a custo, finalmente começa a aceitar que o mundo não se organiza por gavetas, mas que tudo faz parte de um caos que se articula de forma orgânica da ordem do indizível, e que a realidade não se escreve a preto e branco, ou seja, há dualidades, servindo isto para tudo o que se pretenda aprisionar em realidades fechadas, incluindo as do feminino e do masculino.

---

[111] Maria José Fazenda, *Dança Teatral - Ideias, Experiências, Acções*, Celta Editora, Oeiras, 2007, pág. 30.

O uso de *Stücke* permite a Pina Bausch libertar-se inclusive das amarras que o próprio nome da companhia representa: dança-teatro. Circunscrevendo o seu universo a uma realidade menor do que aquilo que ela fazia, e que parecia assim desenvolvida e organizada no diálogo exclusivo entre dois eixos artísticos: o teatro e a dança. E ela fazia tão mais do que isso.

Ainda assim, a sua obra desperta associações inevitáveis com autores de teatro, mesmo que uns possam ter estado mais próximos do universo de referência assumido pela coreógrafa do que outros. Mas a sua obra também suscita associações com a ópera, o cinema, ou a dança japonesa *butoh*, por razões distintas e partindo de perspectivas diferentes.

A dança-teatro

A questão da definição da dança-teatro e da cunhagem de Pina Bausch como a mãe deste género artístico é mais complexa e, por isso mesmo, estimulante do que a maioria das abordagens simplistas à questão.

É certo que para efeitos de comunicação e justiça quanto ao impacto do seu trabalho artístico e do modo como ele inscreveu no mundo uma forma artística com tais clareza, forte identidade e singularidade, e por causa da designação que deu à sua companhia, «Dança-Teatro Wuppertal», sempre que se fala de dança-teatro pensamos nas *Stücke* (peças) de Pina Bausch.

Mas ela não inventou o género. Nem sequer aquilo que fez fica refém de qualquer género que possa ser redutível à dança-teatro. O seu primeiro gesto de afirmação de um programa é a mudança de nome da companhia, que passa de Wuppertal Ballet para Tanztheater Wuppertal. Esta mudança acontece no mesmo ano em que assume a direcção da companhia, 1973 (a data é pouco clara, porque Pina assume a direcção nesse primeiro ano, mas a apresentação oficial, na estreia da primeira obra, *Fritz*, acontece no ano seguinte, em 1974).

Esta é uma afirmação clara de ruptura quanto ao passado artístico daquela instituição, antes focada no clássico e no tradicional, e uma afirmação que se apoia no percurso da própria coreógrafa até então. Ao mesmo tempo, é um aviltamento à sua obra dizer que o que ela fez depois, principalmente nas décadas de criação emblemática, a partir dos finais dos anos 70, ficou refém desta forma. Ela não é tão-pouco um desenvolvimento desta, mas antes uma libertação da forma. Vamos por partes.

Esquecemos facilmente como a história da dança, ou se quisermos do bailado, na corte de Luís XIV (1638-1715), nasce precisamente de um percurso em direcção à conquista de um estatuto de autonomia com direito próprio para a dança, que vivia refém da sua relação com outras linguagens artísticas, nomeadamente a música ou mesmo o teatro. Tomar essa época como fundadora da dança como arte significa reconhecer que ela passa a existir enquanto criação intencional de uma entidade artística, traduzível por uma apresentação ao vivo, pelo nascer de uma intenção consciente e de decisões claras de a enquadrar como objecto artístico, pensando nos vários elementos que necessariamente contribuem para a sua concretização: a composição do movimento, os figurinos, a relação com o espaço, a música...

Se formos mais longe, podemos ir até à tragédia grega para constatar o modo como esta jogava com a riqueza da relação entre a música, a dança e a poesia. Mas mesmo a tomada do

século XVII como época de emancipação da dança como arte por direito próprio, entendida como autónoma de todas as outras artes, é traiçoeira. Exemplo disso é a peça *Le Bourgeois Gentilhomme* (*O Burguês Fidalgo*), de Molière, apresentada em 1670 na corte do Rei-Sol, que continha precisamente os elementos do encontro entre a música (de Jean-Baptiste Lully), o teatro (de Molière, mesmo que declamado) e a dança (de Pierre Beauchamp). Os quadros de bailado eram interrompidos pela palavra, como momento de divertimento que intercalava as cenas de dança. A convivência entre as artes inscreve-se nos tempos da antiguidade e, à luz da sociedade actual, parece a forma mais justa de pensar o mundo na sua diversidade, pela convocação de todas as línguas possíveis.

Em Portugal, esta história é errática e feita, por exemplo no século XIX, por via de «importação de obras e artistas», segundo José Sasportes na sua obra *Trajectória da Dança Teatral em Portugal*[112]. Ainda assim, um século antes, Portugal viveu uma crescente autonomização da dança como arte, adoptando particularidades nacionais que, sendo curiosas, dizem muito do país. Estamos então no século XVIII, em Portugal.

> «O bailado que se praticava em Portugal foi seguindo as características gerais da evolução do género, com a progressiva diferenciação entre a dança teatral e a dança de salão, com uma crescente independência da dança em relação ao drama cantado. Algumas circunstâncias locais se inseriram neste quadro: por um lado, a manutenção de uma componente barroca de grande espectáculo, que se sobrepunha à coerência dramática; por

---

[112] José Sasportes, *Trajectória da Dança Teatral em Portugal*, Instituto da Cultura Portuguesa, 1979, pág. 49.

> outro, um gosto pelo burlesco que invadia mesmo o quadro das mais sérias tragédias e que parece ter tido largo campo, mais tarde, no domínio da *opera buffa*. Mas o traço mais insolitamente português foi a interdição do acesso das mulheres ao palco. Esta pesou quase sempre sobre os teatros régios (em que os cantores *castratti* eram as figuras dominantes) mas atingiu também, por períodos mais ou menos longos, os teatros públicos. A proibição chegou a vigorar no próprio S. Carlos, inaugurado em 1792. No elenco daquele teatro, em 1794, figuravam como "primi ballerini seri, Da uomo, Giuseppe Cajiani, Da donna, Pietro Maria Petrelli"!
> Muito embora a dança masculina, centrada sobre a acrobacia e o virtuosismo, fosse então mais desenvolvida que a feminina, a evolução do bailado apelava para uma verdade dramática (*ballet d'action*) que não se coadunava com o travesti[113].»

Ainda assim, sendo certo que a origem dessa relação entre as artes é antiga, há certamente distinções dramáticas no modo como estas são convocadas hoje em dia, o que lhes dá uma configuração totalmente nova.

Se quisermos procurar a origem da expressão dança-teatro, encontramos registos da sua utilização anteriores a Bausch. Na própria Alemanha, foi originalmente utilizada por Rudolf von Laban (1879-1958), famoso pela notação de dança – conhecida como a *labanotation* – e tido como pai da dança-teatro, ao utilizar a expressão a partir de 1920, como equivalendo a uma possibilidade de escolha das formas da expressão artística que ia para além do bailado. Para muitos,

---

[113] José Sasportes, *Op. cit.*, págs. 42-43.

Pina Bausch é herdeira directa desta corrente, por via da ligação a Kurt Jooss, discípulo de Laban que, juntamente com este e Mary Wigman, fundou a vertente de dança do expressionismo alemão.

Nos Estados Unidos, no início da década de 60, é fundado o Judson Dance Theater, sediado na Judson Memorial Church, em Nova Iorque, e constituído por um grupo de artistas provenientes de diferentes artes, entre eles Steve Paxton, Yvonne Rainer, Trisha Brown, Lucinda Childs, Deborah Hay, Meredith Monk, John Cage, e outros.

Estas duas abordagens não são gerações espontâneas que ocorrem, por coincidência, em dois pontos distintos do mundo, em tempos diferentes. Naqueles tempos havia circulação de artistas e as novas abordagens que se experimentavam na Alemanha no início do século XX chegaram aos Estados Unidos. E o mesmo serve para criadores que entraram em contacto com movimentos emergentes na América do Norte e regressaram à Europa, nomeadamente à Alemanha. A contaminação existia já. E nada pode ser visto isoladamente.

Para pensar o que representa este imaginário tão fortemente autoral e marcante de Pina Bausch, importa pensar num diálogo que vai para além do cruzamento entre artes, que põe em causa uma ideia de pureza. Mais estimulante parece ser a abertura radical a influências e contaminações que vêm do real. Ou seja, o campo de diálogo entre linguagens não se fica pelo encontro ou cruzamento entre artes ou tendências artísticas distintas, mas é também o poder-se ir mais longe, e abrir mesmo a porta da casa das artes para deixar entrar linguagens e texturas e expressões da vida. O esbater dessa fronteira, permanecendo no território do que aqui ficou definido como «dança teatral», significa uma liberdade criativa muitíssimo mais ampla, que toma por adquirida, desde logo, essa coexistência entre artes, como são exemplo o teatro e a dança.

Temos então um desenvolvimento autoral, em cada artista e em cada obra, manifesto de forma distinta, das conquistas radicais e revolucionárias, desses gestos históricos que foram os *ready mades* de Marcel Duchamp, como *A Fonte* em 1917 – o urinol que o artista expõe no museu e que, sendo um objecto de uso quotidiano, ganha estatuto de obra de arte simplesmente porque o artista assina o objecto e o expõe num contexto artístico –, o *Quadro Branco sobre Fundo Branco* de Malevitch, de 1918, ou *4'33*, que John Cage compôs e estreou em 1952, e que consistia em quatro minutos e 33 segundos de silêncio.

A experiência desta música feita de silêncio diz muito do horizonte de possibilidades artísticas que todos estes actos radicais representam. O relato seguinte é de Allan Kaprow, nome de referência do *happening* nova-iorquino dos anos 60 e 70.

> «Por volta de 1952 houve, no Carnegie Hall, um concerto de John Cage, de *4'33*. O tempo estava quente, e as janelas ainda estavam abertas, e podias escutar o som da rua. Então, quando ele pega em *4'33* com David Tudor sentado ao piano sem fazer nada mais do que accionar o relógio, fechar e abrir a tampa do teclado, vi imediatamente aquela apresentação como parte do quadro. Então, ouvi o sistema de ar condicionado, ouvi os elevadores a mover, pessoas a rir, cadeiras a ranger, e pessoas a tossir. Ouvi sirenes de polícia e carros em baixo, na rua. Eram como as sombras nas pinturas de Bob Rauschenberg. Ou seja, não há uma marcação da fronteira da obra de arte ou de uma fronteira da dita vida quotidiana. Elas fundem-se. E nós, os ouvintes do concerto de Cage e os observadores das pinturas de Rauschenberg, éramos colaboradores da obra de arte. Era uma espécie de caso amoroso colaborativo e interminavelmente em transformação. A obra de arte era simplesmente aquele organismo que estava vivo[114].»

Outra distinção que merece ser feita é a do posicionamento claro de Pina Bausch num território que, não sendo definível, está intimamente ligado à dança e não ao teatro, no seu sentido mais restrito de género artístico. Certamente que a dança, como qualquer outra arte de palco, participa do edifício teatral entendido num sentido lato. Esta afirmação significa uma tomada de posição relativamente à expressão teatro-dançado, frequentemente utilizada como tradução de *Tanztheater*. Ora, se gramaticalmente podemos aceitar a pertinência da correspondência entre um termo e outro, o sentido implícito numa tal definição trai a essência mais profunda do universo bauschiano. Para além de todos os indícios deixados pela própria coreógrafa, alguns dos quais se dá conta neste livro, tomemos a título de exemplo as palavras de Ronald Kay, o poeta chileno com quem viveu desde 1980 até à sua morte.

> «A mania, comum, junto dos críticos de bailado e de dança, de classificar o *Tanztheater* dentro do género teatral – uma vez que Pina Bausch entende também a palavra como movimento e, por isso, como dança, e a deixa agir nessa qualidade nas suas peças – repousa sobre uma confusão geralmente criada entre a linguagem e o texto[115].»

---

[114] Allan Kaprow, *Off Limits - Rutgers University and the Avant-Garde, 1957-1963*, The Newark Museum, 1999, pág. 132.

[115] Donald Kay, *Pina Bausch et Compagnie*, de Leonore Mau, L'Arche, Paris, 1988.

Na opinião de Kay, todos os elementos do espectáculo, que contém palavras, ou outras formas de expressão não imediatamente reconhecíveis enquanto dança na obra de Pina Bausch, pertencem à ordem de uma escrita que é uma escrita do corpo.

> «Os impulsos de linguagem, as fileiras de palavras, as pulsões de conteúdos, atravessam aqui e ali as peças como síncopes, carregam-nas de energia física e psíquica. As letras das canções, as árias, orquestram cada cena, alargando esse novo campo de linguagem, o qual – anterior à lógica semântica da escrita – pertence à ordem sensível dos movimentos.
>
> De acordo com isto, as peças recusam toda e qualquer confiscação por um texto. Nesse sentido, elas são de uma ponta à outra antiteatrais e são a crítica do despotismo textual do verbo teatral assim como da retórica gestual do teatro clássico, essa retórica escrava e ilustrativa da escrita[116].»

Erotismos da alma

Para além dos nomes óbvios, tantas vezes referidos nas análises ao imaginário de Pina Bausch – como o «teatro da crueldade» de Antonin Artaud –, podemos convocar a memória de um acontecimento real, em que o seu corpo foi atravessado pela experiência da ópera do universo de Witold Gombrowicz.

Em 1973, no mesmo ano em que iniciou o novo capítulo da história da dança com a criação do seu Tanztheater

---

[116] Donald Kay, *Op. cit.*

Wuppertal Pina Bausch (anteriormente Wuppertal Opera Ballet), Pina Bausch apareceu em palco, na ópera *Ivona, Princesa da Borgonha* de Witold Gombrowicz (originalmente publicada em 1935 e estreada mundialmente em 1957, em Varsóvia), dirigida pelo compositor alemão Boris Blacher (1903-1975). Esta foi a última ópera dirigida por Blacher e também o anúncio da despedida dos palcos de Pina Bausch, que se lançou nesse ano no desconhecido e maravilhoso mundo enigmático da coreografia e da direcção de uma companhia de dança. Naquela peça, fazia o papel da princesa silenciosa. Aparições emblemáticas de Pina Bausch em palco depois desta foram raras. Para a história fica *Café Müller* (1978) e *Danzón* (1995).

Witold Gombrowicz é apenas um dos grandes nomes do teatro em que podemos encontrar alguns pontos de semelhança com o imaginário de Pina Bausch. A par de Reza Abdoh, Jerzy Grotowski ou Antonin Artaud.

A princesa Pina voltaria a renascer com Fellini. Desta vez uma princesa cega que possui a visão cromática dos sons. Na música, mas também na voz das pessoas, em que procurava as gradações das cores. Ali, ela falava. Coisa até então raramente vista, menos ainda registada em filme.

Mas, da primeira princesa, há imagens que perduram na memória de João Penalva, que todas as noites ia ver a ópera. A corte vestida de elefantismo, num visual que achou interessante. As pernas e os braços muito grossos, a culminar nuns sapatinhos com bico virado para cima. E por entre aquela imagem de brutidade, surgia Pina. «Ela era um esqueleto. E morria com uma espinha de peixe. Vi imensas vezes e no final ia ter com ela e dizia-lhe sempre "foi melhor que ontem". Era extraordinária. E ficava muito admirada porque mais nenhum bailarino lá ia.»

Não é mera curiosidade, mas é destino provável daqueles que se lançam na vida com ardor, os cada vez mais raros Artistas, começarem por ser rejeitados, por ser incompreendidos. Foi o caso de Pina Bausch, por diversos motivos, como havia acontecido com a estreia de *O Casamento*[117] em Paris, em 1964. Ou, antes dele, *Hernâni* de Victor Hugo no século XIX, ou a estreia de *Rei Ubu* de Alfred Jarry em 1896.

Uma outra possibilidade de associação é a que muitos fazem entre a obra de Pina Bausch e o *butoh*. Ambas partilham uma moldura temporal que as situa no pós-guerra, pós-holocausto no caso da Alemanha e da Europa em geral, e pós-Hiroshima no caso do Japão. Mas podemos encontrar outros pontos de contacto.

A peça inaugural do *butoh* estreou em 1959, chamava-se *Kinjiki* (*Cores Proibidas*) de Tatsumi Hijikata e era baseada no livro com o mesmo título de Yukio Mishima. Peça sem misericórdia nem falsos pudores, que aborda com frontalidade temas ainda hoje fracturantes na sociedade, como a homossexualidade, a pedofilia, impulsos irracionais incontidos, imagens de horror nascidas de pulsões internas conflituosas.

O espectáculo termina com uma cena mais polémica ainda que todas as outras: uma galinha viva presa entre as pernas do filho de Kazuo Ohno (fundador juntamente com Hijikata desta «dança das trevas», como foi conhecida originalmente), Yoshito Ohno, que Hijikata persegue para fora do palco, na escuridão. Pensou-se que a galinha teria morrido estrangulada nessa acção.

A imprensa internacional dá conta da admiração de Bausch pelo *butoh*, do facto de Kazuo Ohno se ter apresentado por

---

[117] *Le Marriage*, peça de Witold Gombrowicz, que estreou em 1964 no Théâtre des Nations, Paris, encenada por Jorge Lavelli.

diversas vezes em Wuppertal e de Pina ter mantido contacto também com o filho deste, Yoshito Ohno.

Apesar de grandes diferenças, o paradoxo que marca a obra de Pina Bausch marca também fortemente o *butoh*. Outros pontos comuns são o fim das hierarquias, a crítica ao capitalismo e o convite a qualquer pessoa para dançar. É «o *striptease* da alma», a forma mais erótica de arte, segundo Nobuo Harada, discípulo de Hijikata e director do Blue Dragon Group.

> «O *butoh* é o oposto do globalismo. É estritamente japonês, mas apenas no sentido do japonês enquanto uma minoria marginal, no estrangeiro, por exemplo. Dentro do Japão, é exactamente não japonês – a maioria dos japoneses não consegue reconhecer-se no *butoh*. Têm medo de se reconhecer no *butoh* – a tal ponto os assusta. A sua essência é o japonês marginal, o não-*mainstream* japonês (mas definitivamente não ocidental). É a forma mais honesta, profunda e mais essencial de aceder a uma experiência japonesa. O bailarino de *butoh* é a essência do homem japonês que não existe na vida quotidiana.
> Não posso considerar o *butoh* como arte porque a arte é um produto de exportação, embrulhado no exotismo, orientalismo, exclusivismo e vendas. O *butoh* é o oposto do capitalismo no sentido de que é totalmente inclusivo. Honestamente convida qualquer pessoa a dançar – qualquer que seja o seu treino ou o seu tipo de corpo. O capitalismo distingue-se entre profissional e amador. O *butoh* não faz essas distinções. Qualquer pessoa é verdadeiramente igual – muito não capitalista! Diz a toda a gente "Vamos dançar!". O *butoh* não tem qualquer hierarquia.

> As pessoas pensam em arte erudita [*high art*] e arte popular [*low art*]. Por exemplo, normalmente pensam na dança *strip* como uma forma vulgar de arte erótica. Erótica?! O *butoh* é o *striptease* da alma. Para mim, é muito mas muito mais erótico[118].»

Neste contexto, é importante voltar à dança-teatro, e encontrá-la na década de 20 do século passado, utilizada por Rudolf von Laban, liberta dos constrangimentos das formas clássicas do bailado e colocada de forma mais humana ao sabor da expressão subjectiva de cada pessoa. Esta corrente liga-se ao expressionismo alemão, que se afirma nesses mesmos anos, com Laban, Mary Wigman e Kurt Jooss entre os seus protagonistas. Cada um com uma identidade artística distinta mas partilhando um entendimento da dança como expressão de uma visão individual do mundo, que se transforma de acordo com a experiência específica de cada bailarino.

Também não será de desprezar o facto de a Alemanha ter sido o berço desse tão marcante fenómeno artístico interdisciplinar (à falta de palavra mais adequada) que foi a Bauhaus, fundada em 1919 por Walter Gropius e a funcionar como escola de *design*, artes plásticas, arquitectura. A dança também teve aqui uma abordagem de vanguarda, com Oskar Schlemmer (1888-1943) como figura cimeira, que deixou como herança o *Ballet Triádico* (1922). Schlemmer era professor da Bauhaus, artista plástico, coreógrafo, teórico e encenador. O *Ballet Triádico* consistiu numa composição para órgãos mecânicos em que Schlemmer aplicou o que vinha a desenvolver teoricamente, a relação entre o movimento, a forma e o espaço, fazendo uso de formas geométricas que transformam

---

[118] Nobuo Harada, *Outcast Samurai Dancer*, Creation Books, 2003, pág. 58.

a imagem do corpo humano, tornando-o objecto e fazendo precisamente o oposto do expressionismo, anulando qualquer vestígio de humanidade àquela forma inventada, de inspiração geométrica ou arquitectónica, em movimento. A distância deste mundo relativamente a Pina Bausch é a mesma que existe entre dois extremos opostos, embora se olharmos para a questão da incorporação de diferentes artes, a Bauhaus seja um exemplo emblemático. Um outro coreógrafo alemão, contemporâneo de Pina Bausch, com maior proximidade teórica à Bauhaus, cunhara um ano antes o nome do teatro que dirigiu como dança-teatro: Dance Theater de Darmstadt. Foi Gerhard Bohner, com quem o artista plástico João Penalva foi dançar quando saiu da companhia de Pina Bausch. Na década de 70, Bohner reconstruiu as danças de Schlemmer.

As diferenças terão sido notórias na noite de estreia absoluta de *Café Müller*, em 1978. A magnífica obra que Pina Bausch criou naquele ano esteve quase para não acontecer. A ideia inicial era apresentar uma noite no Tanztheater Wuppertal dedicada a três coreógrafos convidados: Hans Pop (assistente de Pina Bausch), Gigi-George Cacciuleanu e... Gerhard Bohner. A história (que se conta mais à frente nas palavras da coreógrafa) regista que o título *Café Müller* englobava a totalidade da noite, com um espaço cénico e alguns pressupostos que todos partilhavam. Mas até nós chegou um *Café Müller* que será para sempre aquele que Pina Bausch dançou pela última vez no Teatro São Luiz, em Lisboa.

Pina Bausch e Gerhard Bohner chegam à dança-teatro por caminhos distintos e o programa artístico de cada um é totalmente diferente. Neste caso, as dissemelhanças servem não para encontrar filiações ou influências, mas antes para questionar o universo que está contido na designação dança-teatro, onde estão muitos outros para além de Pina Bausch. Dada a força da unidade de sentidos da obra de Pina Bausch, o que ela faz supera esta designação.

A menina dança?

O que é a dança? A pergunta, colocada a pessoas diferentes, tem respostas diferentes. Dependendo das convicções, do ponto de vista, da personalidade da pessoa, de ela fazer parte do universo da dança enquanto arte. Mesmo na dança, as opiniões divergem. Mesmo se a discussão ocorrer entre artistas com alguma afinidade na abordagem a esta arte. Esta foi uma das batalhas de Pina. Uma das críticas mais persistentes ao seu trabalho, no início, era de que não dançavam. Mesmo depois de resolvidas as polémicas levantadas pela densidade humana que ela expunha em cena, a questão do não dançar persistiu. E essa era uma das questões em que ela sabia a posição em que se colocava. Ou sabia talvez... Há sempre um talvez... com Pina.

A resposta, deu-ma na entrevista exclusiva que lhe fiz em 1994, nos camarins da Gulbenkian.

> «É difícil explicar porque eu também danço, também sou bailarina... Quando tentas falar sobre certas coisas tentas encontrar um modo. Tentas descobrir: como é que isto pode ser feito de uma forma mais forte? Ou, como é que aconteceu no ensaio? Quero dizer, enquanto as coisas são trabalhadas, vamos estando atentos a como são trabalhadas e perguntando: julgamos isto? O que está mais próximo disto? O que pensas que é importante dizer... e isso está sempre em aberto e tens de encontrar a maneira de o trabalhar. Há outros problemas que surgem, um dos principais é saber ao que chamamos dança? A dança são apenas algumas técnicas ou é muito mais?[119]»

A questão de se é dança ou não, ou mesmo de ainda assim dizer dela que é dança-teatro, já devia estar arrumada. Para Pina, a dança foi sempre muito mais.

> «O que é a dança afinal? Primeiro, a dança não é apenas um certo estilo, há tantos estilos e tão diferentes, culturas, razões para dançar; nós não podemos apenas chamar dança a certo estilo moderno ou técnica clássica, ou dizer que isso é que é a dança; não é. Para mim, a dança é muito mais do que outras pessoas pensam que é[120].»

E, levando a ideia mais longe ainda, para Pina Bausch, tudo pode ser dança.

> «Tudo pode ser dança. Ela está ligada a uma tomada de consciência, a uma forma de estar no próprio corpo e a uma grande precisão: saber, respirar, ter atenção ao mínimo detalhe. A questão é sempre "como". A dança está em toda a parte, também nos opostos. Ela vê o dia não só porque o ser humano se alegra, mas também por causa das suas angústias: as circunstâncias são muito diversas. Na época em que vivemos é particularmente na vivência dos sentidos que a dança deve verdadeiramente nascer, mas sem vaidade[121].»

---

[119] «Pina Bausch - Nossa Senhora da Dança», entrevista de Claudia Galhós, *Blitz*, 27 de Setembro de 1994.

[120] Royd Climenhaga, *Pina Bausch*, Routledge, Nova Iorque, 2009, pág. 50.

[121] Norbert Servos, *Pina Bausch, ou l'Art de dresser un poisson rouge*, L'Arche, Paris, pág. 293.

Tudo pode ser dança, defende Pina Bausch. E sobre esta convicção edifica um programa artístico que é único. A partir dela, a tendência para associar imagens de espectáculos ao universo de Pina Bausch é recorrente. Os cabelos soltos e a água jogada à cara: é Pina Bausch. As mulheres de saltos altos e vestidos esvoaçantes, com um certo ar revivalista: é Pina Bausch. Os homens vestidos de tutus: é Dominique Mercy em Pina Bausch. E Caetano Veloso a dançar com os braços enquanto canta: é Pina Bausch.

> «Ensaio todos os meus *shows* sentado de frente para os músicos. Os movimentos de corpo que vou adicionando, depois subtraindo, substituindo – mas que, ao longo das temporadas, vão se multiplicando –, começam a se formar quando o *show* já está diante do público. Isso é o que me permite uma atitude desabusada com respeito às quase-danças que acompanham minhas apresentações de canções no palco. Não sou dançarino. Já na estréia de *Livro vivo*, em São Paulo, eu deliberadamente fazia, num determinado momento, gestos repetitivos, maquinais-obsessivos, num estilo que muitos associam ao trabalho de Pina Bausch: era um aceno a essa artista que me apaixona[122].»

E tudo isto é dança. E a dança, fora das definições enciclopédicas, pode ser muita coisa. Pode ser, simplesmente, «mudar de posição», como escreveu num Dia Mundial da Dança o coreógrafo Rui Horta.

A dança pode ser o movimento suscitado ao pensamento e ao corpo. Assim. Aos dois. Em simultâneo. À emoção e à

---

[122] Caetano Veloso, «Aquela coisa toda», *Folha de São Paulo*, 27 de Agosto de 2000.

razão. Existe em todos. Em tudo. É visível e invisível. É interior e exterior. É intelectual e carnal. É reflexivo e poético. E quando esse movimento suscitado ao pensamento e ao corpo é organizado numa unidade de sentidos própria, chamemos-lhe «peça» (em vez de espectáculo, dança, dança-teatro, bailado...), enquadrada numa lógica de códigos que têm vista a comunicação a um público desse movimento suscitado ao pensamento e ao corpo, torna-se arte. Dança-teatral, na definição de Maria José Fazenda. Mas como Susan Sontag tão bem defende, apesar de um enquadramento próprio, a dança permanece no mundo, como parte do mundo, como parte do corpo que a gera. Nesta dinâmica, ficam em aberto algumas questões, como, entre outras: o que suscita esse movimento? E a que pensamento e/ou corpo é esse movimento suscitado?

Mas comecemos por aquilo de que partimos. Esta definição de dança (incompleta – e que não tem a pretensão de vir a ser fechada) proposta tem implícita uma noção de corpo específica: corpo como aquele que questiona o porquê do gesto e que faz habitar de um sentido a imagem que à superfície da pele a sua acção desenha, num espaço e num tempo. É um corpo sempre com porquê. Um corpo que age em liberdade e que integra, nos seus códigos linguísticos, a possibilidade da mudez, a possibilidade de um nada dizer que é instalar a multiplicidade de sentidos possíveis no abandono ao silêncio e à imobilidade. A possibilidade de comer uma sopa, de beijar, de cantar uma canção, ou falar em cena.

Valeska Gert (1892-1978) foi uma figura fundamental da Alemanha de entre as duas guerras. No vanguardismo que se viveu em Berlim, numa relação com a dança que passava pelos serões de Brecht, dos *cabarets*. Teve uma passagem pelos Estados Unidos, que coincidiu com a Alemanha nazi e a

Segunda Guerra Mundial. Em 1947 regressou. Para ela, em 1931, a dança era «o movimento da alma que se transforma em movimento do corpo. Uma dança pode simplesmente consistir em alguns gestos de mão, numa cabeça que se balança ou num braço que se inclina, nada mais, e isto será uma dança se tiver o movimento da alma por detrás»[123].

Seguindo o raciocínio de Gert, a palavra nasce no corpo como um movimento emocional interior que precisa de ser expresso. Neste sentido, e pelo processo da sua geração e a natureza do que significa, é dança qualquer braço que se inclina sobre uma cabeça que balança ou um olhar que se perde noutro olhar, desde que tenha o movimento da dança por detrás.

> «Dentro de algumas das minhas danças, a minha emoção é de tal modo exacerbada que é com grande esforço que me contenho para não expulsar gritos de alegria ou dor. Um dia fui um pouco mais longe. Não reprimi mais esses gritos e cheguei ao som. É deste modo que o "*Kummerlied*" é uma explosão primária e ritmada de sons. Começo com um soluçar silenciosamente, o soluçar torna-se cada vez mais forte ao ponto de culminar num grito doloroso, para tornar a cair e acabar num gemido breve e ofegante. Um dia depois, não me contentei mais com o som e cheguei à palavra. Criei a palavra exactamente como outras vezes criei os movimentos. A partir de uma tensão, lancei algumas palavras hesitantes. Aquelas que me ocorriam, eu guardava-as, reunia-as. Foi assim que criei a minha *Diseuse*. Esta já se aproxima bastante do teatro. Mas por que é preciso separar a dança e o teatro de forma assim tão estrita? Na base, há o homem que se quer dar aos seus próximos, e que o pode fazer conforme a sua necessidade do momento, com os movimentos ou com o som[124].»

Há uma profunda distância entre Valeska Gert e Pina Bausch, mas há em ambas o espírito de que o artista tem a liberdade de fazer uso do que necessitar para melhor construir o seu mundo – e aí cabe o movimento virtuoso do corpo, cabe o movimento virtuoso do corpo que caricatura e põe em causa o movimento virtuoso do corpo sem sentido, e cabe o movimento contemporâneo, e cabe a palavra, e cabem todas as formas da dança urbana, e cabe a expressão plástica, e cabe o teatro, e cabe a palavra dita ou cantada... E Pina Bausch a pousar em nós os seus olhos intensos, e os braços a baloiçar no ar é dança. A imagem de Pina Bausch sentada a conversar é uma imagem da dança que guardamos para sempre.

Imagens de Pina

«Saudades são pombas mansas
A que nós damos guarida
Paraíso de lembranças
Da mocidade perdida[125].»

Os acordes da guitarra portuguesa escutam-se ao fundo. A voz de Alfredo Marceneiro desperta a saudade no corpo de Dominique Mercy. Dançou *Cabelo Branco É Saudade* em *Nur*

---

[123] Valeska Gert, «Danser», em AAVV, *Danse et utopie*, L'Harmattan, 1999, pág. 58.

[124] Valeska Gert, *Op. cit.*, pág. 59.

[125] Alfredo Marceneiro, excerto da letra do fado *Cabelo Branco É Saudade*.

Du, peça estreada em 1996, a primeira criada numa cidade fora da Europa, mergulhando no imaginário norte-americano de Los Angeles. A peça que toma por nome o título de uma famosa canção dos The Platters, de 1955, *Only You*, encontra o recolhimento daquele olhar penetrante na eterna nostalgia de Marceneiro dançado por Dominique. O sentimento faz-se presente quando Pina Bausch já é uma ausência, mas uma ausência que sentimos ainda muito presente entre nós.

Vista à distância, a dançar em palco, ou nas fotografias ou sentada, Pina Bausch parece enorme. O corpo muito magro, quase a desaparecer, com os nervos salientes nas mãos enormes bailantes a ajudar a essa projecção de uma figura imensa. Mas, abraçada a Dominique Mercy, num dos muitos momentos de ternura entre os dois, ele, que é um bailarino pequeno, revela-se mais alto do que ela. Mas aqueles azuis são sempre imensos e profundos, a fotografar as sombras ocultas do sorriso de um homem feliz.

Vagarosamente, na procura de habitar o silêncio perfeito, um cigarro entre os dedos, Pina Bausch ama profundamente. A figura do amor instala-se como se ela a fosse derramando como um perfume pelas pessoas com que se cruza ou que, por via da proximidade distante das suas obras, se vão cruzando com ela. Mas ela, Pina Bausch, a mulher, foi sempre uma presença efémera, em fuga. Fantasma de si própria.

Há várias Pina Bausch. Portugal conheceu algumas. E ecos de outras chegam até nós de fora. De outros cantos do mundo. De diferentes distâncias amorosas.

Há a Pina Bausch de Pina Bausch. Fugidia. De olhar em redor, a evitar a pergunta, lançando-se na fuga para o infinito. Nos momentos em que é confrontada com perguntas de jornalistas, principalmente nas décadas de 80 e 90, é quando o

olhar de Pina Bausch perde a sua morada fixa sobre os outros ou em algo concreto e fica sem chão onde pousar. Os olhos fugidios a mover-se por detrás do silêncio. Mas conforme os anos foram passando, ela foi falando mais. E também de si própria.

> «Sinto o que sinto e não sei se é um sentir alemão: como saber? Sei simplesmente que me sinto em casa em muitos lugares. Em definitivo, sou uma boémia. É preciso aprender a ser tocado pela beleza, por um gesto, um sopro, não apenas por aquilo que é dito e naquela linguagem: compreender independentemente do que "sabemos". É preciso julgar sem conhecer![126]»

No contexto do universo de Pina Bausch, este «sem conhecer» refere-se a um elogio de um conhecimento mais intuitivo – e não à defesa dos julgamentos pré-concebidos, os preconceitos –, o que está de acordo com esse outro elemento, que lhe é único e que revela o desejo de Pina em ser compreendida e essa preocupação presente em todo o projecto artístico: o facto de, em cada país onde se apresentem, os bailarinos aprenderem a falar na língua local. E esse é o mais imediato e reconhecível gesto de aproximação entre esses dois mundos habitualmente separados, entre os artistas e o público.

Uma outra Pina Bausch é a que olha para a pequena Philippina. E se descobre no colo do pai, onde gostava de estar. O pai, que tinha uns pés tão grandes que os sapatos tinham de ser feitos por encomenda. E Philippina via, assustada, os seus pés também a crescer muito. Com 12 anos, calçava o 42.

---

[126] Entrevista de Philippe Noisette, em *Pina Bausch, mot pour mot*, Van Dieren Éditeur, Paris, 1997, pág. 10.

«Fiquei assustada que pudessem crescer ainda mais, a um ponto em que já não pudesse dançar. Eu rezava: "Querido Deus, por favor não deixes os meus pés crescer mais."[127]»

Os pés cresceram, nunca a impediram de dançar, mas impressionaram Jo Ann, a bailarina de Pina Bausch que escreveu um livro a Pina Bausch sobre a sua história de mulher e bailarina de Pina Bausch, mas dirigindo-se às pessoas que as foram acompanhando ao longo dos anos. O livro *Je suis une femme respectable* traduz a mesma forte ligação com a presença da coreógrafa que levava Dominique Mercy a dizer que não imaginava dançar sem ter Pina Bausch sentada todas as noites no fundo da sala a assistir ao espectáculo e que, de algum modo, era para ela que dançava.

> «Pina, como vocês sabem, não veste quase mais nada do que o negro. O que não significa que ela tenha vestido sempre o mesmo ao longo de vinte e cinco anos. Também nisso, ela tem uma imaginação sem limite. Pina tem pés muito grandes. Em 1973, precisava de comprar sapatos de homem, porque queria solas rasas, sapatos clássicos, mas hoje em dia os sapatos rasos para mulher já não são um problema. O pai de Pina, August, calçava o 49. Pina, totalmente pálida, os olhos azuis, as sobrancelhas carregadas, uma bela boca, os lábios rosa, um nariz clássico[128].»

Há a surpreendente Pina Bausch de Dominique Mercy. Num primeiro encontro em Saratoga, nos Estados Unidos, no Verão de 1972. De origens distintas – Dominique de

---

[127] Pina Bausch, «What moves me», *Op. cit.*

[128] Jo Ann Endicott, *Op. cit.*, pág. 94.

França e Pina da Alemanha –, encontraram-se no Festival de Dança de Saratoga, no qual iam participar a convite de amigos comuns. Na primeira estada na América de Dominique, a história da primeira estada na América de Pina repete-se. Ela não fala francês. Dominique não fala alemão e muito mal inglês. Mas, lembra Dominique, «algo muito especial se passou. Comemos juntos um número incrível de hambúrgueres. Também fomos muito à piscina. A piscina e os hambúrgueres – era a América[129].» Foi um encontro decisivo na vida do bailarino, que hoje assume a direcção da companhia.

> «Uma mistura de reconhecimento para mim, como uma espécie de *feedback*. E ela era tão bonita. Vi-a dançar num solo que havia feito naquela altura, era tão impressionante. Ela também estava a dar aulas e fiz aulas com ela. E ainda vi uma peça que ela fez para a companhia de Paulo Sanasardo. Fiquei muito impressionado e ao mesmo tempo senti-me muito em casa. Foi uma mistura muito estranha. Além disso, ela não falava francês. Eu falava muito pouco inglês e nenhum alemão. Mas algo aconteceu. Foi mais difícil depois, quando começámos a trabalhar juntos[130].»

Foi nessa atmosfera de misto de estranheza e familiaridade que se desenhou o primeiro traço da paisagem que Pina e Dominique construíram em cumplicidade a partir do ano seguinte. E, curiosamente, essa América dos hambúrgueres, não tanto da piscina, acabou por se instalar por baixo do estúdio da companhia, Lichtburg, onde ainda hoje há um restaurante McDonald's.

---

[129] Dominique Mercy, em Raimund Hoghe, *Pina Bauch - Histoires du théâtre dansé*, pág. 129.

[130] Dominique Mercy, em conversa com Dominique Mercy, Nazareth Panadero e Luísa Taveira, no âmbito de «2008 - Um Festival Pina Bausch», Teatro São Luiz, Lisboa, 5 de Maio de 2008.

Mas, por mais retratos que se desenhem de Pina Bausch, o que permanece é o mistério. António Carallo diz isso mesmo: que apenas pode dizer, com convicção, uma coisa sobre Pina Bausch: que dedicou a sua vida ao trabalho. «Era uma obsessão, tínhamos a sensação de que ela não podia estar sozinha em casa, que não saberia o que fazer. E também a certeza de uma grande força, ligada a essa obsessão, com que ela podia passar por cima de qualquer coisa pelo trabalho.»

Numa época de mágoa perante a natureza humana, as vidas em ruína, amontoadas em destroços que sobreviveram às duas guerras mundiais, Pina Bausch cresceu profundamente ligada ao rumor do mundo. Os sentidos ampliados. As emoções muito vivas.

Tão vivas as emoções que se permitiam surgir ardentes em cena, viscerais, violentas, sedutoras, esmagadoras. E tudo isso pareceu ruidoso num mundo amordaçado, silenciado pelo assassínio em massa, pela devastação da vida humana, pelo medo de se exprimir.

As emoções escondiam-se, por entre os lençóis, à noite, para não acordar o vizinho e não denunciar a existência de um coração pulsante. A vida escondia-se muito lá no fundo e, quando a dança acontecia, as pessoas queriam esquecer. Esquecer tudo. Principalmente a vida lá fora. Com Pina Bausch isso não foi mais possível.

Mas ela nunca deixou de ser criança, maravilhada com o fulgor do mundo. A descobrir segredos guardados no interior de cada um, nos murmúrios das mãos dadas na penumbra de um restaurante. A transportar os demónios não para chocar, mas para que os pudéssemos enfrentar. O horror de viver

assim exposto é uma outra forma de beleza. Pede muito mais de cada um de nós, pede a coragem de não fugir, de ver para além da superfície das coisas. Ela acredita nas pessoas e vê com os olhos imensos de azul profundo e magnético que há maravilhas escondidas por revelar. Enterradas bem no fundo da existência humana. E que há o outro lado, o lado negro, que não pode ser escondido.

Essa seria a mais triste forma de cegueira, a que não quer ver, cobarde. Convocando todas as línguas, todas as culturas possíveis, todas as experiências de ser pessoa. E assim nascem as suas obras, que no início tanto perturbavam pelo imaginário nelas contido, por vezes tortuoso e doloroso de encarar, como também pela dificuldade de classificação que suscitavam.

> «Os classificadores de coisas, que são aqueles homens de ciência cuja ciência é só classificar, ignoram, em geral, que o classificável é infinito e portanto se não pode classificar. Mas em que vai meu pasmo é que ignorem a existência de classificáveis incógnitos, coisas da alma e da consciência que estão nos interstícios do conhecimento[131].»

Isto já escrevia Bernardo Soares, semi-heterónimo de Fernando Pessoa, em 1932. Os sentidos ampliados de Pina Bausch, que Sontag reclama, são dessa mesma natureza de desassossego que confessa Pessoa. A arte de Pina Bausch, tal como ela própria, nunca foi dócil ou conformada. E não se queira agora reduzi-la a uma coisa só.

---

[131] Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*, Publicações Europa-América, Lisboa, 1995, pág. 155.

> «A verdadeira arte tem a propriedade de nos deixar nervosos. Ao reduzir a obra de arte ao seu conteúdo para depois interpretar esse conteúdo, é o mesmo que domesticar a obra de arte. A interpretação torna a arte dócil, conformada[132].»

O mistério Pina Bausch... Quem com ela conviveu e trabalhou habituou-se a isso. Ronald Kay, o pai do seu filho, descreve assim o seu regresso ao pequeno apartamento em Wuppertal: «Ela chega a casa com um punhado de cinzas. Eu aprendi a olhá-la à distância. A ficar completamente de fora[133].»

Os olhos muito azuis. Muito claros. Focados intensamente no mundo lá fora. Mas intimidantes, a encerrar com a mesma profundidade o mundo lá dentro. Inacessível. Misterioso. A pele branca, de um pálido-lunar sem espaço para o calor do sol. Intocada. Quase transparente.

«Nem tudo tem uma lógica», diria ela em Lisboa, no encontro com os jornalistas em 2003, em que falou de *Água*, a peça que a trazia de volta a Portugal. «Temos de cavar no mais fundo de nós para encontrarmos os sentimentos mais profundos, até eu às vezes me surpreendo com esses sentimentos.» Em 2003, permanecia vivo nela o mistério da origem e do sentido daquilo que fazia.

É inacessível o acesso a um vislumbre que nos permita perceber um pouco quem ela foi. Mas também esse mistério faz parte de quem ela foi. E não se lhe deve ser negado. Contudo, a intensidade com que se dedicou à vida, que lhe pareceu ter consumido o corpo, é uma entrega rara que parece ter

---

[132] Susan Sontag, *Contra a Interpretação e Outros Ensaios*, trad. José Lima, Gótica, Lisboa, 2004, pág 24.

[133] Lucinda Canelas, «Pina 2003», *Público*, 3 de Janeiro de 2003.

resultado na fusão profunda do trabalho na vida. Por isso, ela terá respondido à questão «Existe alguma separação entre o trabalho e a vida?» com um natural: «Não conseguiria separar; eu sou só eu[134].»

Recordar Pina em Lisboa

Amadeu Avelino Duarte Vieira, hoje com 70 anos, não esquece Pina Bausch, mesmo que alguns pormenores desse encontro se tenham perdido no tempo. Em 1989 ele era motorista da Fundação Calouste Gulbenkian e nesse primeiro ano da vinda do Tanztheater Wuppertal a Lisboa, foi destacado para conduzir a coreógrafa durante a estada, por saber um pouco de alemão.

Entre as recordações da Lisboa que mostrou à coreógrafa, fica um percurso que passa pela subida ao Cristo Rei, a visita ao Padrão dos Descobrimentos e à Torre de Belém. No final, ele pede um favor. «Peço-lhe para focar que a Pina Bausch foi uma mulher como eu nunca vi antes. Uma beleza fora do normal. Não é uma beleza de mulher, feminina, mas de uma gentileza, uma educação, muito fina. Com uns movimentos próprios daquilo que ela era.» O retrato que desenha da coreógrafa faz-se de traços de rosto simultaneamente delicados e austeros e completa-se com as impressões da personalidade. «Ela tinha uma estima muito grande por todas as pessoas. Mostrava uma sensibilidade fora do normal. Lembro-me de a ver a conversar no bar dos artistas da Gulbenkian e notava que a sua maneira de falar era sempre muito calma. E os gestos eram artísticos, que é a expressão que consigo encontrar. Era muito delicada. Mas sabia que não era frágil. Sabia muito bem o que queria e para onde ia.» Foram poucos dias, para a apresentação de um único espectáculo, *Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört* (*Na Montanha Ouviu-se Um Grito*, de 1984), que a ele pareceram muito mais tempo, porque foram cheios de descobertas.

---

[134] Cristina Peres, «Um país imenso», entrevista a Pina Bausch, *Actual/Expresso*, 9 de Janeiro de 2003.

Na maior parte dos passeios, os dois iam sozinhos de carro. Ela sempre de preto. Mas Vieira não se recorda dessa presença ininterrupta do cigarro. Nem se lembra de ela fumar. Num desses dias, Pina entrou mais exaltada no carro. Ia acompanhada e Vieira percebeu pelo tom de voz, mais alto, e uma expressão de rosto mais tensa, que o espectáculo não tinha corrido como ela desejava. Logo a seguir corrige, para que não haja dúvidas: «mas não falava alto, estava apenas um pouco alterada».

Como em tudo o resto em Pina Bausch, este mistério, que é o traço de personalidade que melhor a caracteriza, é relevante por tudo o que desperta em termos de possibilidades de significado, quando observado em relação à sua vida, que é a arte. Foi uma mulher que se dedicou à dança, mas uma dança com o sentido profundo de querer conhecer o outro e fazer dessa missão uma forma de estar. Toda a dinâmica das relações que parecem fundar o movimento afectivo e criativo da sua vida está sustentada por uma ideia de troca. Imagem de utopia no sentido generoso e genuíno como é pressentida. Mas como ler a inacessibilidade ao mundo interior de Pina Bausch? Ou será que os modelos que conhecemos, pelos quais pensamos a ideia de se dar e abrir ao outro, devem ser postos em causa, como tudo o resto em Pina? E, assim, esse dar e receber não pode ser formulado deste modo simplista e dual. Como aceder então ao coração desse

mistério? Porque a ideia que chega até nós é que todos se abriam perante ela. E ela se fechava sobre si mesma. Talvez abraçando, por dentro, todas as experiências do ser que os outros lhe ofereciam.

Ela dizia muitas vezes *wunderbar*. E Vieira iluminava-se nessa palavra. Pediu-lhe que a levasse a lojas de antiguidades. E ele estacionou o carro o mais perto possível da Rua de São José, paralela à Avenida da Liberdade, e Pina esqueceu-se do tempo a ver os objectos das lojas. Ainda a levou a Almoçageme, onde a aragem do vento fez chegar até ela o cheiro do mar e o vislumbre das águas da praia da Adraga. Pina não era de comer muito, lembra Vieira, «mas gostava de boa comida e senti que ela necessitava de saborear o nosso paladar, a nossa cozinha».

Levou-a a uma casa de fados, a pedido da coreógrafa. A sua memória recorda Nuno da Câmara Pereira, novo, a arranjar um lugar na pequena casa de fados onde cantava e que nessa noite estava a abarrotar. O grupo era pequeno, três ou quatro pessoas. E entraram todos, arrumados numa mesa a um cantinho, a ouvir fado e a comer chouriço assado. Isto é, a comerem todos menos ela. Pina Bausch muito atenta, silenciosa, deixou-se estar a ouvir e a ver. Respondia quando falavam com ela, mas o resto do tempo deixou-se estar mergulhada naquela atenção.

A Europa de Madalena de Azeredo Perdigão

> «Magoar-se um bocadinho a si próprio(a): esmurrar-se, arranhar-se, morder-se, picar-se nas mãos, nas orelhas, na língua, puxar um pêlo do nariz, arrancar um adesivo, arrancar uma pestana, morder um braço, morder a

> língua, espremer uma borbulha, queimar os dedos com um fósforo, apertar bem o cinto, agarrar num cigarro aceso pelas duas pontas, espetar uma faca na ilharga, estrangular, puxar pelos cabelos, sentar-se em cima de pregos, esguichar sumo de laranja para os olhos, calar--se de repente.
> Uma mulher dirige-se a um homem, olha-o nos olhos e diz-lhe:
> "Are you a man or a mouse?"
> Há um tipo que joga às cartas contra si mesmo e canta: "Fräulein..."
> Uma deixa do menino Jesus: "Enquanto criança devo ter tido um grande defeito de fala porque sempre me deram outra coisa diferente do que (eu) desejava", recorda Jan Minarik[135].»

A narrativa fragmentária das peças de Pina Bausch encontra uma forma também fragmentária, feita de sucessivas interrupções e ruptura na sequência lógica das cenas, tal como consta do excerto das «notas de ensaio» aqui transcritas de *Na Montanha Ouviu-se Um Grito*, obra que marcou a estreia de Pina Bausch nos palcos portugueses.

Estávamos em 1989, e a abertura das artes do palco à sua contemporaneidade, a abertura da dança e do teatro português à expressão de um mundo multicultural e sem fronteiras artísticas ou geográficas, acontece como uma herança deixada por uma mulher única na história do século XX português, Maria Madalena de Azeredo Perdigão. Foi ela a fundadora dos «Encontros Acarte – Novo Teatro-Dança da Europa»

---

[135] Raimund Hoghe, «Ouviu-se uma gritaria na montanha – notas de ensaio», catálogo dos Encontros Acarte 1989.

iniciados em 1987, nascidos do desejo de «contribuir para a completa integração de Portugal no contexto cultural europeu».

Em 1989, na apresentação dos Encontros Acarte desse ano, o primeiro em que o Tanztheater Wuppertal se apresenta em Lisboa, ela enquadra a escolha do programa artístico no contexto da defesa de uma Europa em que acredita: «A Europa em que acredito. A Europa da cultura. A Europa cujo aspecto geográfico não constitui senão uma pequena parcela da sua verdadeira dimensão[136].»

A visão das novas vozes do teatro e da dança que Azeredo Perdigão convocava estava já implicada num olhar sobre a sociedade, mesmo que não directamente no seu programa artístico. Na edição desse ano, para além de Pina Bausch, houve Tadeusz Kantor, Angelica Oei, Giorgio Barberio Corsetti e Wim Vandekeybus, entre outros.

As ligações que podemos estabelecer a partir do imaginário de Pina Bausch são imensas. No programa desse ano, lá está esse outro nome do teatro europeu, o polaco Tadeusz Kantor (1915-1990), frequentemente evocado em associações a Pina Bausch. O autor do *Teatro Informal* (1969) amontoava actores dentro de um armário onde eram esmagados, misturados com objectos. «A individualidade dos actores era degradada, eles eram identificados com a forma dos sacos, tratados como quaisquer outros elementos do espaço cénico e tinham de bater-se para conservar o seu lugar entre os outros elementos. O processo de destruição era a acção principal do espectáculo[137].»

---

[136] Maria Madelena de Azeredo Perdigão, catálogo dos Encontros Acarte 1989.

[137] Aldona Skibianka-Liekel, «Kantor, elementos de teatro», *Revista/Expresso*, 16 de Setembro de 1989.

Também no teatro de Kantor, a repetição, o exagero, a denúncia do artificial se instalam através do excesso. No seu *Teatro da Morte* (1975) o actor suicida-se repetidamente. Morre, levanta-se, morre, levanta-se, morre... «Esta repetição das cenas, dos textos, das situações, são características do teatro de Kantor, tal como os homens que interpretam papéis de mulheres e o contrário. São outras formas de subversão dos valores tradicionais e da ilusão teatral[138].»

Nesse mesmo programa, Pina Bausch surge com uma peça tida como obra decisiva na moldura da década de 80, segundo a especialista Leonetta Bentivoglio, por marcar uma mudança no universo da criadora.

> «Banido todo o humorismo, banidos os célebres desfiles de estilo musical, banidas todas as paródias aos cerimoniais burgueses (não há nenhum vestido de noite, qualquer maquilhagem: aqui os vestidos são simples e modestos, nem mesmo há um toque de batom nos lábios), pois tudo se movimenta num limbo de uma amargura delicada, onde o inconsciente joga às escondidas e as metáforas se tornam agudas e dolorosas.
> O mundo está moribundo, é o que parece dizer Pina Bausch, e a impotência do indivíduo corre o risco de se tornar total[139].»

A Pina Bausch que nos chega pela primeira vez arrasta o soluço agonizante do mundo consigo, no deslumbre de um palco coberto de terra, de onde o sorriso desapareceu, mesmo que irónico e rapidamente convertido em sofrimento.

---

[138] Aldona Skibianka-Liekel, *Op. cit.*

[139] Leonetta Bentivoglio, catálogo dos Encontros Acarte 1989.

As deambulações dos corpos persistem na procura do amor, no arrastar para cena, em cortejo, de elementos de uma natureza prestes a morrer, como árvores de troncos nus transportadas para palco pelos bailarinos, na construção de uma floresta desencantada. No mesmo programa, Raphaël de Gubernatis fala do medo que Pina Bausch reconhecia, nessa altura, ter existido sempre nas suas obras. Mas são vários os rostos do medo. E *Na Montanha Ouviu-se Um Grito* marca a transformação do medo, que deixa de ser individual e passa a contaminar uma ordem colectiva.

> «Este medo tornou-se colectivo e fundamental. É o medo de toda a humanidade, condicionada pelo perigo permanente de uma guerra nuclear e por um futuro social que se apresenta bem sombrio. Nenhum país está excluído. O que importa é que ainda haja esperança e que os povos saibam não se destruir e preservar o universo[140].»

No texto em que apresenta Pina Bausch ao público português, no *Expresso*, António Pinto Ribeiro refere a presença da «condição trágica da humanidade», a par desse tão falado tema das «relações de poder entre os sexos, o medo e o jogo como metáfora do Mundo».

Nesse «Guia para ver Pina Bausch», António Pinto Ribeiro apontava a especificidade e a ousadia do trabalho da coreógrafa no contexto temporal e cultural em que ela surge.

> «O grande escândalo de Pina Bausch foi o de ter acabado de vez com o "*ballet* romântico" e com o seu corpo dócil. A partir dela instalou-se a noção do "corpo

---

[140] Pina Bausch, catálogo dos Encontros Acarte 1989.

próprio", o corpo histórico, social, somatizado e treinado de diversos modos. Nada é contra a Dança, e em cada peça cada bailarino transporta a singularidade do seu "corpo próprio" para ajudar a escrever as diversas cenas coreográficas.
Talvez haja também nesta noção de "corpo próprio" uma forma obsessiva de demonstrar a fragilidade desse corpo. Em muitas peças de PB os bailarinos estão vestidos de figurinos que são pijamas, roupões e outra roupa interior, que agem como uma transparência desfocada sobre esse corpo, tornando-o mais indefeso. Em *Café Müller*, Pina Bausch dança vestida com uma camisa de noite translúcida. Permite-se assim olhar a interioridade daquele corpo que dança. Há nesta situação uma correspondência com uma outra situação de expressão da interioridade. Trata-se de *O Grito* de Edvard Munch. A beleza tem por vezes a expressão da ferocidade[141].»

1989: O ano da queda do muro

O ano em que a companhia de Pina Bausch vem pela primeira vez a Lisboa é o ano da queda do muro. Do Muro de Berlim e do muro escondido na única peça em que o palco não se apresenta imediatamente aberto perante o público, quando este entra na sala. É o ano da criação de *Palermo Palermo*, na Sicília.

Voltamos a instalar-nos nesses cenários que nos transportam para uma imagem fabulosa de uma natureza irreal.

---

[141] António Pinto Ribeiro, «Guia para ver Pina Bausch», *Revista/Expresso*, 23 de Setembro de 1989.

Começamos por uma viagem ao futuro, até 1997, ano da estreia de *Fensterputzer* (*O Lavador de Janelas*), criado em Hong Kong. Peter Pabst – o cenógrafo que sucedeu a Rolf Borzik, depois da morte deste em 1980 – construiu uma inacreditável montanha de flores vermelhas. Como noutras peças, quando está a procurar a paisagem onde os bailarinos vão dançar, ele pensa o que eles podem fazer com o cenário. Peter Pabst chega mesmo a falar de construir «brinquedos» para os bailarinos. Esta visão implica uma concepção distinta do papel da cenografia.

> «Às vezes penso: o que podem eles fazer com isto? Não lhes vou dizer o que devem fazer com isso. A Pina dificilmente lhes vai dizer alguma vez o que devem fazer com isso. Mas penso o que podem fazer com isso. Em *O Lavador de Janelas*, há muitas flores vermelhas. Eu sabia que aquela montanha tinha de se transformar num brinquedo para eles. E esta questão surgiu desde o instante em que a construí e no modo como a construí. Podia ser apenas um palco coberto de flores. E isso seria já excessivo. São 800 mil flores, em nove metros de largura por quatro e meio de altura. Era algo mesmo muito grande. Podia ter optado por preencher o centro e apenas colocar flores em redor. Mas nesse caso eles não podiam rastejar e levantar-se. Sabia que tinha de fazer de um modo diferente, para que eles se sentissem confortáveis e para que lhes fosse agradável. Queria que simplesmente o facto de estar naquele ambiente fosse uma alegria[142].»

---

[142] Peter Pabst, «Conversa com Peter Pabst – 28 anos de cenários para Pina», Teatro São Luiz, no âmbito de «2008 – Um Festival Pina Bausch», 8 de Maio de 2008.

Os cenários são um elemento determinante na obra de Pina Bausch. Em coerência com a sua obra, não se pretende que o cenário sirva apenas para enfeitar. Pabst diz que ele tem de «ser feito para criar um mundo». Apesar da riqueza sugestiva que propõem, as suas construções cénicas não contam uma história e nem sequer tornam compreensível um sentido oculto. É quase uma composição artística que actua com a mesma liberdade com que Pina Bausch aborda uma nova peça, livre de qualquer intencionalidade ou objectivo. E tudo encaixa dentro de um espírito de comunidade, que tem como ponto de partida esse microcosmo que é a companhia Tanztheater Wuppertal, a que nos convida a pertencer provisoriamente, a cada nova peça. Para além de todos os indícios nesse sentido já aqui escritos, temos ainda o pano subido em todas as peças. Sempre que as portas do teatro se abrem, o público entra e, quando caminha para o seu lugar, já está perante o espanto de um mundo revelado, que é o palco aberto com o cenário instalado para os seus olhos. Há uma excepção. *Palermo Palermo*. A peça de 1989. A peça em que, por coincidência, o muro cai.

Em *Palermo Palermo*, quando o público entra, a cortina está corrida. E quando abre, continuamos a nada ver. O que ela revela é um muro imenso que tapa toda a boca de cena, de cima a baixo. E passados alguns instantes, o muro começa a mexer, simulando um terramoto, e essa parede que pesa toneladas desaba perante o olhar do público. O resultado é uma peça em que o chão fica coberto de pedras, sobre as quais os bailarinos dançam.

> «É um chão particularmente difícil para os bailarinos. Normalmente, uma companhia de dança ou um colectivo de bailarinos diria: "Está louco! Vá para casa e fique com o seu cenário." Aqui, na companhia, é muito diferente. Ao fim de tantos anos devo dizer que admiro esta companhia, os bailarinos. Admiro-os muito pela sua coragem e pela capacidade de, em tão pouco tempo, se conseguirem adaptar ao que está em cena e lidar com isso. Há certamente algumas regras que são precisas para que consigam ser tão corajosos, que passam por uma forte capacidade de confiar uns nos outros. Eles sabem que pode surgir a situação mais difícil para eles, mas que nem eu nem a Pina permitiríamos ou faríamos algo que prejudicasse a sua arte. Isto é lei. Nunca o permitiríamos. Eles lidam com o material que colocamos em palco de um modo muito físico, claro, mas às vezes engolem ou ficam cobertos por algum material. Claro que nunca utilizaria nenhum material em palco que não tivesse antes experimentado eu próprio, de modo a saber que o podemos usar. Faço sempre análises químicas. Muitas vezes experimento, uso, visto, ando por cima, testo a resistência...[143]»

António Carallo também entrou em *Palermo Palermo*. Participou no seu processo criativo, em residência na Sicília, e é aquele que recorda com maior emoção. Já lhe era mais confortável o método das perguntas, neste caso depois de uma temporada a visitar ruas não turísticas da cidade. Peter Pabst compara a fase inicial em que pensa o cenário a «andar por entre um nevoeiro muito pesado», sem saber onde se está nem para onde se vai. No caso de *Palermo Palermo*, o nevoeiro que Carallo viu foram os carros destruídos, com pessoas a viver dentro, e a impressão de estar a ser olhado a cada instante, imediatamente identificado como não fazendo parte daquele lugar. O lugar chama-se «Zen», que significa «zona de expansão norte», um lugar de periferia, de casas populares construído para realojar as famílias carenciadas que viviam no centro histórico de Palermo. Guiado por um morador do bairro, Carallo viu um mundo totalmente fora da sociedade, sem leis, em ruínas. Foi uma peça especial para ele, italiano de nascença, que aproveitou para explorar lugares emocionais de memória da sua adolescência.

---

[143] Peter Pabst, *Op. cit.*

> «Era o meu mundo do Sul, não apenas geográfico, mas das memórias. Palermo tem recantos e detalhes de uma beleza incríveis, a luz... Mas depois tem um outro lado, obscuro, que é uma relação quase morfológica ou biológica da Sicília com a máfia. É uma característica do Sul de Itália, num permanente estado de ser colonizado. Foi colónia turca, espanhola e depois, com a máfia, é como se criássemos uma sociedade dentro da sociedade.»

Palermo Palermo estreou a 17 de Dezembro de 1989 na Opernhaus Wuppertal. Em 1990, apresentou-se pela primeira vez em Palermo. Para Carallo foi inesquecível. «A primeira vez em que caiu o muro, caiu um bocado do palco, veio abaixo».

Palermo Palermo foi uma das peças que Salavisa sonhou trazer a Lisboa, mas as exigências do transporte da parede, pelas toneladas de peso, implicavam o transporte por barco, o que inviabilizava a sua vinda. A somar a esse facto, acrescente-se o estudo do impacto que o muro poderia ter sobre o palco, feito cada vez que é planeada a apresentação da peça num teatro diferente, porque pode acontecer o palco cair juntamente com o muro.

Primeiros amores

Maria João Seixas recorda para sempre uma Pina que era a mulher que estava sempre a dançar. «Eu vi-a a dançar perante nós, sentada, enquanto conversava. O gesto derramava-se-lhe do interior dos braços, nas mãos. Era de uma grande eloquência coreográfica, num permanente discurso do corpo.»

Ainda antes da primeira vinda da coreógrafa a Lisboa, em 1989, já Maria João Seixas tinha falado de Pina Bausch a Madalena de Azeredo Perdigão, então directora do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, num dia em que almoçaram juntas. Com um entusiasmo recente, falou-lhe das «imagens fulgurantes» que havia visto numa televisão algures em França ou na Alemanha. Por esta altura da recordação, as memórias ainda são doces, e Maria João também dá os seus passos de dança com os olhos brilhantes e as mãos a voar. «Ela não me deu muito troco, continuou o almoço. Mas passados um ou dois anos, telefona-me e pergunta-me: Tem tempo livre? Tinha. Mas porquê? E ela responde: Gostaria de fazer companhia a Pina Bausch? Pensei: Ela ensandeceu ou ensandeci eu. E só perguntei: Perdão?»

E foi assim que começou o que descreve como uma «intensidade amorosa, afectiva, de grande dádiva e grande partilha da Pina». Durante a temporada em que a companhia esteve em Lisboa, nesse ano de 1989, sempre que pôde, Maria João Seixas esteve com Pina Bausch. E depois, quando a coreógrafa se foi embora, a escritora fez questão de manter o contacto. Diz que é uma questão de feitio. Quando gosta de alguém, tem de saber de vez em quando como está a pessoa. Mas de Pina nem sinal. Não havia resposta. E em 1994, quando Pina regressa com a companhia, Maria João é convidada a encontrar-se com a coreógrafa frente ao Campo Pequeno, para irem assistir a uma tourada. A partir daqui, o relato colorido e cheio de humor é da actual directora da Cinemateca Portuguesa. «Ela chegou em frente ao Campo Pequeno, com mais algumas pessoas. Eu avanço para ela, que nem touro fora da arena, ela com o seu ar muito teatral, aquela mão sempre no ar, sempre a dançar, e eu digo: Olha, Pina, estou muito zangada. Mas ela ficou aflitíssima. Eu dizia: Estou muito chateada e não fico aqui, vou-me embora. E ela muito perturbada.» Mas o desencontro foi de pouca dura, e rapidamente a amizade se restabeleceu nessa intensidade amorosa e afectiva, que teve maior desenvolvimento durante a estada do Tanztheater Wuppertal em Lisboa, em 1997, para a criação do que viria a ser *Masurca Fogo*. Nessa altura, a ligação estendia-se também ao realizador Fernando Lopes. Mas também na história desse acontecimento único que é a peça *Masurca Fogo*, Maria João foi a instigadora. Abordou António Mega Ferreira, então presidente da Parque Expo'98, com a ideia de que se fizesse a encomenda de uma peça a Pina sobre Lisboa. Mega Ferreira não precisou de ser convencido. A história de amor tinha mais um capítulo para ser escrito a partir dali.

Gabriela Cerqueira, produtora do Festival dos Cem Dias da Expo'98 – que o Tanztheater Wuppertal abriu com a estreia de *Masurca Fogo* –, recorda uma Pina Bausch silenciosa nas circunstâncias mais variadas e mais perturbadoras.

A primeira memória desse silêncio perturbador transporta-a até à viagem que fez a Wuppertal, em 1997, com o realizador Fernando Lopes, para lhe falarem do desejo da realização de um documentário sobre a residência artística em Lisboa.

O assunto era delicado. Pina Bausch não dizia sim a esses pedidos com frequência. A conversa aconteceu num restaurante próximo do teatro. Gabriela lembra-se de um «horrível restaurante chinês, naquela cidade industrial sem

graça». E Fernando Lopes recorda-se de um restaurante turco. Nenhum esqueceu a eternidade daquele encontro, em que o realizador falou, falou, falou. Argumentou, explicou a razão por que queria fazer o filme. Insistiu. E Pina Bausch... nada. Nem uma palavra. Gabriela, entretanto, também já dizia umas coisas, para ajudar. Para Gabriela, o sofrimento durou uma hora. Ou pareceu que durou. Mais os pontapés debaixo da mesa. O realizador lembra-se dos pontapés que levou da produtora. Gabriela diz que Fernando Lopes lhe deu pontapés. «Eu só pensava que ela ia dizer não. Não dizia nada. Depois daquele sofrimento todo, quando já não tínhamos argumentação possível, parámos. Ela estava a comer um crepe. Faz uma pausa. E diz qualquer coisa como "então está bem". Até me deixei cair na cadeira.»

A residência aconteceu nas antigas instalações da Companhia Nacional de Bailado, na Rua Vítor Cordon, por onde passa o eléctrico 28, que liga a Graça ao Cemitério dos Prazeres. É um espaço cheio de luz e de tectos altos. Sente-se e escuta-se Lisboa a entrar pelas janelas. A companhia tinha um quotidiano rigoroso. Começavam cedo de manhã com aula de técnica clássica, orientados por um mestre de bailado. Foi lá que receberam a visita de Amália Rodrigues, que assistiu ao trabalho de estúdio dos bailarinos e depois teve uma breve conversa com todos. Mas todos os dias, saíam para a rua, em grupo ou individualmente, de acordo com o desejo de cada um, à procura de imagens de Lisboa.

É então que vão até à herdade de Fernando Palha, para os lados de Vila Franca de Xira. O dia é de calor intenso. E a viagem faz-se em grupo num autocarro. São imagens dessa viagem que se vêem projectadas ao fundo, no palco, em *Masurca Fogo*. Na herdade, esperava-os uma carrinha de caixa aberta, e o próprio Fernando Palha vestido a rigor, à antiga portuguesa.

Todos sobem para a carrinha e nela vão até à ganadaria, onde os touros são treinados. Gabriela Cerqueira recorda naquela tarde o silêncio colectivo. A maravilha do silêncio dos campos. E a força impressionante dos touros a correr. E depois do pó e do calor, o acolhimento com mesas de melancias e melões frescos.

Gabriela também recorda o mutismo de olhar penetrante de Pina Bausch quando a levaram ao B. Leza. «Ela sentou-se numa cadeira e nunca se mexeu. Ficou ali, horas, fascinada a olhar, sem se mexer, a fumar os seus cigarros.»

No documentário de Fernando Lopes, Pina surge sempre de costas. O realizador queria que o espectador do filme visse aquilo que vêem os olhos de Pina Bausch. É assim também que António Mega Ferreira, grande responsável pelo projecto de *Masurca Fogo*, entende *Lissabon Wuppertal Lisboa*.

> «Este filme, na minha opinião, não é um filme sobre como Pina Bausch cria uma peça. É um filme sobre o carisma de Pina Bausch. Todo ele anda à volta de Pina. A maior parte do tempo, anda por detrás da Pina. O que mostra é o que está à frente dos olhos da Pina, que é aquilo que estabelece a relação com ela. Revela a forma como tudo acontece com ela sentada a uma mesa e com um lápis, uns cadernos, uns *dossiers* e umas notas. Inevitavelmente todos os seus bailarinos se dirigem para ela, como se ela fosse a luz que ilumina tudo aquilo que eles estão a criar. Um dos momentos mais bonitos tem a ver com a forma como os bailarinos lhe vão contar histórias. Eles chegam em frente à mesa, ela está sentada, eles estão em pé e contam-lhe histórias. E que histórias lhes contam? Histórias que viram nas ruas de Lisboa. Ou de gestos que se aperceberam porque foram a uma

> propriedade ver passos da arte tauromáquica... O que aparece é uma bailarina que tenta, em circunstâncias completamente diferentes, traduzir os gestos que ela viu referentes a uma outra arte, a arte tauromáquica. Ela tenta traduzir de outra maneira, com o seu corpo[144].»

Traduzir para palavras as imagens daquela relação delicada e cúmplice que a câmara de Fernando Lopes regista é um exercício também ele de cumplicidade com esse mundo dos segredos e das confissões. Os bailarinos vão contando histórias a Pina Bausch. Chega-se, dança-se e conta-se uma história com essa dança. Um grupo de três brinca com uma pequena bola, num jogo de futebol, a lembrar crianças grandes entretidas numa tarde de sol na rua. Outro faz equilibrismo com baldes na cabeça e nas mãos, a meio caminho entre artes circenses e uma varina antiga. O jogo que se joga é uma muito especial brincadeira de crianças, em que a inocência é quase arrancada ao coração, como um gesto de ternura.

Seguimos então esse filme pelo olhar de Mega Ferreira.

> «O que vemos frequentemente no documentário é a forma como a Pina os vai ligeiramente encorajando, dizendo que sim, vai reagindo, por vezes sorrindo, e vai tomando notas. Este filme, do meu ponto de vista, anda à volta não tanto de como se cria uma peça ou uma obra de arte, mas antes de como se cria uma relação privilegiada entre uma grande criadora, como é a Pina Bausch, e os outros grandes criadores, que são os bailarinos. Porque ela sabe-o, eles são indispensáveis para que ela possa existir.»

---

[144] António Mega Ferreira, apresentação do filme *Lissabon Wuppertal Lisboa*, comentado por Fernando Lopes, Maria João Seixas e António Mega Ferreira, em «2008 – Um Festival Pina Bausch», Teatro São Luiz, Lisboa, 6 de Maio de 2008.

Lisboa com vista para África

Onde viu Pina Bausch este país que desconheço? A pergunta repete-se frequentemente em muitas das peças que Pina Bausch criou inspiradas em cidades. Também aconteceu em Lisboa, com *Masurca Fogo*. Mas a pergunta significa sempre que as peças foram para além de um olhar superficial e da imagem de postal turístico das culturas provisoriamente habitadas por ela e pelos seus bailarinos, o que acabou por acontecer nas últimas peças desse mapa humano.

Mas *Masurca Fogo* é uma dádiva. É uma peça de viragem. Tem a densidade sensível e nem sempre bonitinha do viver, mas tem também o seu oposto, uma leveza e beleza comoventes. É natural que, olhando para ela, sintamos, pela tendência em considerar como propriedade privada o conhecimento profundo e adequado da nossa cultura, que não reconhecemos a cidade, o país. Ou talvez que não nos reconhecemos a nós próprios nesse mundo teatral. Mas, neste caso, o exercício de procurar um sentido para esse olhar exterior é enriquecedor.

Que cidade rica nos ofereceu Pina Bausch. Talvez pudéssemos pensar como não tiramos partido dessa riqueza de encontro de culturas que ela encontrou e transportou para cena. Que cidade tão acolhedora e integradora da diferença. Que cidade feita de contrastes, de um prazer e interesse no conhecimento do outro, da partilha da vida com o outro. Quero viver naquela cidade.

Mais do que perguntar «que cidade é essa que não conheço?», apetece pedir a essa cidade que viva aquilo que revela de si na imagem da possibilidade que existe algures nas ruas e nos becos escuros e nas janelas inclinadas sobre o Tejo.

Quero viver nessa Lisboa que Pina Bausch viu. Mas a reacção não foi pacífica. Menos ainda consensual. A discussão tornou-se estimulante. E teria sido interessante levá-la mais longe. Talvez sem saber, a coreógrafa tocou na mais profunda intimidade do país. A cidade abriu-se a ela com a mesma cumplicidade que os seus intérpretes. Deu-se de dentro. Com toda a carga afectiva, dolorosa, não resolvida, das suas memórias, do seu passado, da sua relação com outros mundos. Traumas do passado ressurgem. A descolonização pesa na consciência. Mas também devem pesar as costas viradas para aqueles que vivem entre nós e fazem parte de quem somos.

Algumas críticas perguntavam se ela não teria visto Lisboa em África. Mas, em Lisboa, a cartografia da natureza profunda do ser desenhou-se na relação sensível com a condição humana. Ela descobriu um povo no cruzamento de várias culturas, todas as diferenças que conduzem a um mesmo sentir e pulsar, que é o coração humano, que bate da mesma maneira em todos os corpos, ou que bate de maneira diferente em cada corpo, independentemente da sua nacionalidade.

É esta riqueza de Lisboa que Gil Mendo, presidente do Conselho Pedagógico da Escola Superior de Dança e programador de dança da Culturgest, mais admira em *Masurca Fogo*.

> «Talvez por causa da vivência que Pina Bausch teve em Lisboa, *Masurca* tem um aspecto muito interessante que é o abordar um lado da cidade que as próprias pessoas em Lisboa não valorizavam tanto: a presença fortíssima da comunidade cabo-verdiana. É muito estimulante encontrar esta realidade vista pelos olhos de uma pessoa que está cá umas semanas e dá por isto, como nós devíamos dar por isso. Infelizmente, considero que há

um lado provinciano em Lisboa que se reflecte muito nisto de sermos aparentemente uma cidade multicultural, porque temos a presença hoje de pessoas de origens muito diversas, mas vivemos afastados uns dos outros. Dentro da nossa perspectiva de comunidade, vivemos como se estivéssemos numa aldeia. Incorporámos isto de nos cruzarmos com outras pessoas, outras origens e memórias culturais completamente diferentes das nossas, mas parece que não nos diz nada. E chega alguém de fora e apercebe-se disso.»

Masurca Fogo levou Lisboa a muitas outras cidades do mundo. Através de Pina Bausch, fomos a Berlim, a Paris duas vezes, a Barcelona, a Istambul, a Sydney, a Palermo, a São Paulo, a Hong Kong, a Nova Iorque, a Londres, a Tóquio e a tantos outros sítios. É uma das peças que mais têm circulado, para além de surgir imortalizada, ao lado de *Café Müller*, no filme *Fala com Ela* de Pedro Almodóvar.

Nesta peça, os ritmos da dança, do movimento, a banda sonora podem ser diferentes de noutras, mas perante o público a sedução é a mesma. Trata-se de um convite a experimentar deixar-se ir, libertar-se, comover-se, rir, deslumbrar-se, perturbar-se. Ou chorar, como o enfermeiro Marco, de Almodóvar, antes de se apaixonar por uma bailarina em coma.

> «*Masurca Fogo* estreou-se na Expo'98, quando a companhia de Pina Bausch comemorava 25 anos de existência. Nos corpos que se entregavam aos ritmos de Cabo Verde, nos pares que se envolviam lentamente na água ou na senhora que, com um indispensável saco de plástico, mergulhava o seu café numa colina de açúcar. Pina deixou o seu olhar sobre Portugal e os portugueses. E houve quem na plateia se sentisse incomodado com aquilo a que chamava "uma caricatura" e que, no fundo, podia muito bem ser um "retrato"[145].»

Pina apaixonou-se pela cidade. *Masurca Fogo* é, para muitos, obra de viragem. Há uma espessura e uma densidade, talvez uma leve tristeza embalada na poesia de um fado, mas já se pressente uma suavidade que se instala. Ainda não é a alegria esfusiante de *Água*, mas deixa sinais de um caminho para dias mais luminosos no rosto de Pina Bausch. A própria não sabia dizer muito bem do que gostava em Lisboa, mas havia algo... «Há algo muito especial sobre a cidade que não sei dizer muito bem. É uma mistura de algo muito aberto e ao mesmo tempo cheio de recantos e esquinas e lugares escondidos. Há algo muito generoso em Lisboa[146].»

Maria João Seixas fala de uma vibração na cidade que a coreógrafa poderá ter encontrado. Mas desmistifica a ideia dessa sensibilidade extraordinária de quem chega e logo descobre o coração de um povo, que bate a várias vozes, quando essa mesma gente anda distraída e apressada pelas ruas, sem sequer dar pelo rosto diferente que com ela se cruza. E nessa revelação, surge a razão do nome da peça. «Eu, sempre metediça, estava sempre a dizer-lhe: "Devias ver as danças das comunidades africanas que estão cá e gostava que fosses a Moçambique para veres como eles dançam a marrabenta." Ainda lhe arranjei uma ida de Lisboa a Cabo Verde dois dias enquanto esteve cá, mas depois ela não quis.» Mas lá arranjou umas cassetes de festivais de música de Cabo Verde e de Moçambique, que no caso de Cabo Verde acabaram por encontrar o seu lugar no espectáculo.

---

[145] Lucinda Canelas, «Pina 2003», *Público*, 3 de Janeiro de 2003.

[146] Dominique Mercy, em conversa com Dominique Mercy, Nazareth Panadero e Luísa Taveira, no âmbito de «2008 – Um Festival Pina Bausch», Teatro São Luiz, Lisboa, 5 de Maio de 2008.

Dependendo do olhar, a peça revela-se de forma diferente para cada pessoa. Maria José Fazenda, então crítica de dança do *Público*, encontrou na forma como nela se representam as relações entre homens e mulheres um dos grandes sinais da mudança.

> «O que é verdadeiramente inesperado em *Masurca Fogo*, se bem que já tenha vindo a ser esboçado em peças recentes da criadora, é que a relação tensa e difícil entre homens e mulheres dá lugar a um encontro intensamente harmonioso representado através da própria dança, sobretudo na segunda parte da peça. A linha de pares que, na primeira parte, serpenteia no palco ao som de uma morna desenvolve-se, no final do espectáculo, em fortes abraços e desfaz-se com os corpos, dois a dois, deitados serenamente uns sobre os outros. Bausch foi buscar estas imagens da dança a Cabo Verde e ao Brasil. Antes, as imagens filmadas de um concurso de dança – Dança Cabo Verde, edição 96 – enquadram o movimento de dois pares no palco. De repente, quando outros pares salpicam a plateia com o seu lento rodopiar, nós, espectadores, sentimo-nos também envolvidos no espectáculo. Noutra secção, os bailarinos constroem uma exígua barraca e, no seu interior, dançam ao som de valsas brasileiras[147].»

---

[147] Maria José Fazenda, «Harmonia e leveza triunfantes», *Público*, 13 de Maio de 1998.

Nunca saberemos o que de Lisboa tocou mais fundo em Pina Bausch. Sabemos que ela foi ver um casamento de ciganos, e Maria João Seixas testemunhou o estranhamento da coreógrafa pelo facto de o negro ser cor dominante entre eles. Também já em 1989 tinha ido aos Alunos de Apolo, e toda a companhia dançou, enquanto ela permaneceu sentada, a olhar, a fumar. Até que um dos dançarinos da colectividade se chegou e a convidou para dançar. E ela foi. Ele muito pequenino, a dançar com Pina Bausch.

Maria João Seixas também recorda algo que Pina Bausch lhe disse que poderá conter o mistério dessa relação com Lisboa. «Ela terá dito qualquer coisa que eu poderia traduzir por algo como isto, ou que terei interpretado como isto: ainda era possível ser-se pobre e alegre em Portugal. O que quer que isto queira dizer, ficou-me.»

Doce melancolia da saudade

Cada cidade por onde Pina passou reclama o mesmo estatuto de amante primeira de Pina Bausch. Lisboa não é excepção. E mais do que não ser excepção, Lisboa reclama a evidência de uma ligação afectiva forte, que passa pela partilha de um certo espírito e temperamento do ser. Onde muitos vêem tristeza no desenho a negro da alma por via do fado, Pina Bausch sentiu certamente a natureza delicada, simultaneamente feliz e triste, deliciosamente melancólica desta expressão tão portuguesa. Talvez como ela foi incompreendida, também o fado tem por vezes a má fama, enganosa, de ser apenas lamento e tristeza. Quando, muito pelo contrário, é exaltação do espírito, é declaração de amor, melodia de intensa vivência, cumprimento desse desígnio cada vez mais raro mas que precisamos de reclamar: ver mais, ouvir mais e sentir mais. O fado é casa da alma dos que ainda sentem profundamente. Como Pina Bausch.

Aquando da estreia de *Masurca Fogo* no Théâtre de la Ville, em Paris, em 1999, o espectáculo era apresentado como «Um orgasmo metafísico ao gosto do fado». O texto do catálogo, assinado por Jean-Marc Adolphe, referia a qualificação do espectáculo como «Orgasmo metafísico» pela crítica de dança alemã Eva Elisabeth Fischer e concluía que «a dança-teatro de Pina Bausch é uma forma contemporânea e exilada do fado». O director da revista francesa *Mouvement* regista o enamoramento entre o universo bauschiano e o público português desde o primeiro espectáculo, em 1989. Também deixa, no mesmo texto, o registo de uma noite em 1997 – durante a residência de criação de *Masurca Fogo* – em que, num restaurante no Bairro Alto, a então vocalista dos Madredeus, Teresa Salgueiro, começou a cantar para Pina Bausch de improviso.

Dominique Mercy é um declarado amante do fado. São dele algumas das imagens mais comoventes de um corpo a dançar os temperamentos mais profundos, de fantasmagorias de amor afloradas na pele. Mas também Pina Bausch, quando decidiu pela segunda vez dançar, em 1995, com *Danzón*, descalçou-se, e ausentou-se da vida por um instante, desfazendo os braços em pulsão amorosa, entre a amargura e a deleitosa contemplação interior da memória. Sempre prestes a desfalecer. Sonâmbula no profundo desassossego da viagem do viver. E a banda-sonora? Fado.

> «No fado, o termo "saudade" descreve o sentimento elementar que temos da vida. Ele exprime-se por uma melodia triste, doce, que se abandona sem se revoltar contra nada. Os solos que Pina Bausch dança sobre o ar de três fados – é a primeira vez que ela vai a cena depois de *Café Müller*, em 1978 – dão a impressão da solidão e do adeus. Nós vemo-la no início, entre as projecções de vídeo que mostram um universo submarino povoado de peixes multicolores. Os seus braços inclinando-se em direcção ao alto, agarrando o espaço, regressam em corte da lonjura, acariciando na passagem a sua face e depois provocam outro movimento, que ligeiramente desliza ao longo do seu corpo. Com uma precisão distendida, Pina Bausch oferece-nos a imagem de um ser que, totalmente só e concentrado, se mantém contra ventos e marés. Não é preciso fazer nada, é preciso apenas estar lá, no mundo, vigilante, todos os sentidos em alerta. Ela faz um sinal com a mão e abandona a cena, simultaneamente totalmente próxima e distante[148].»

Maria João Seixas também sentiu que Lisboa marcou, de algum modo, profundamente Pina Bausch. E depois de um desencontro, e de um reencontro em 1994 e do aprofundar da amizade na residência artística em Lisboa, em 1997, foi surpreendida com um convite para ser um dos trinta convidados da coreógrafa, entre personalidades de todo o mundo, a falar da sua obra por ocasião da recepção do Prémio Europa, em 1999, que aconteceu, como acontece todos os anos, em Taormina, Itália. Foi ali também que se desenhou o plano desse Verão. A coreógrafa e o marido, o poeta chileno Ronald Kay, passaram o mês de Julho de 1999 no Forte de São João da Barra, em Cabanas de Tavira, no Algarve, com Maria João Seixas, Fernando Lopes e mais dois amigos, um deles Rui Esteves.

---

[148] Norbert Servos, *Op. cit.*, págs. 238-239.

Pina estava em Espanha, onde havia recebido um prémio. A organização deixara o casal em Aiamonte, e Maria João foi buscá-los de carro. E, no caminho para Cabanas, pararam numa tasca onde as sardinhas revelaram a origem da melancolia em Portugal. A história contou-a Ronald, tirada de um artigo de uma revista científica: as sardinhas portuguesas, as que se apanham na costa portuguesa e no Sul de Espanha, produzem uma substância que, ingerida pelos humanos, leva à melancolia. Concluiu: «Aí está a origem da poesia e do fado.» E sentados nesse dia de calor num restaurante de beira de estrada, Maria João, em vez de pedir sardinhas, pediu antes «sai uma dose de melancolia».

É também sobre isso que escreve Ronald Kay no texto que dedicou à obra de Pina Bausch, «Introdução à Mortalidade».

> «Não podemos aceder às peças de Pina Bausch de outro modo que não seja ao vivo, peças que, tirando alguma excepção, são irreproduzíveis.
> Elas não se dão senão à matéria viva: à mais ancestral faculdade de percepção e de memória da humanidade, à pré-história, à faculdade colectiva anterior à escrita, que corresponde à tradição oral e que constrói a estrutura sensível e inteligente da memória orgânica – arquétipo de toda a continuação e de toda a posteridade, de todo o campo público e de toda a sociabilidade –; a essa faculdade que deriva do aqui e agora da comunicação directa, com a participação actual e activa de todos os sentidos, no imediato, e ao mesmo tempo do mais vulnerável.
> A obra de Pina Bausch vive e morre com ela, como com a actividade do Tanztheater de Wuppertal. Ela arrisca a sobrevivência com cada bailarino – e, virtualmente, cada espectador.

> Na era da reprodutibilidade técnica, expôr-se a uma tal vulnerabilidade, reintroduzir uma tal mortalidade, ao restituir a experiência como de novo possível, testemunha a unidade desta obra, o seu insólito alcance histórico.
> Enfim, um acontecimento sensual intenso[149].»

Este arriscar a mortalidade, inscrever cada gesto criador como repetido acto de resistência à reprodutibilidade, transporta mais um enigma, ou paradoxo, na vida e obra de Pina Bausch. Porque essa forma de optar pela vulnerabilidade melancólica do desaparecimento significa a ampliação de todas as intensidades do sentir e viver no momento em que se está, em que se experimenta e em que se é.

Pina Bausch, na vida como na arte, foi sempre uma promessa de ausência. Ela escapava-se da vida, de tudo o que esta tem de banal e de estereotipado, para um estar mais intenso – um estar mais intenso nessa vida da qual sistematicamente se ausentava. A aparente contradição é a prova do tumulto amoroso que sempre a percorreu e a ligou a um profundo sentir. Por isso também, como as suas obras, ela escapa-se à nossa compreensão, escapa ao modelo definido do como viver nesta era da imagem e da reprodutibilidade.

Nos quinze dias que com ela passou, Maria João Seixas aprendeu a forma de viver de Pina. Uma mulher que não dormia, que fumava ininterruptamente pela noite dentro, enquanto se deixava ficar a trabalhar – fosse isso ler, pensar, olhar, sentir... – no quarto do Forte de São João. Não comia. E ao fim do dia, quando todos regressavam da praia, maçados de um dia de calor, ela saía do quarto e deixava-se ficar a conviver e à conversa até de madrugada. Maria João lembra-se de a ver aparecer muito calma, com um cigarro entre os dedos...

---

[149] Ronald Kay, *Op. cit.*

A casa de Wuppertal em que vivia traduzia a mesma atitude em relação à vida. Um despegamento das coisas materiais, de quem quer estabelecer uma ligação profunda. Um andar num prédio pequenino, para onde se subia por umas escadas estreitas, segundo lembra Maria João:

> «Entrava-se num apartamento constituído por quatro celas depuradas. Eram celas não por serem pequenas mas porque não havia nada ali, talvez houvesse três garfos e três facas, para ela, para o Ronald e para o filho. Não fui à gaveta da cozinha confirmar, mas era uma casa completamente despida.»

Sonhar liberta

> «A obra de Pina Bausch é uma espécie de pêndulo que oscila entre a teatralidade expressiva da dor, da violência, da esquizofrenia, da solidão, de todas essas manifestações da natureza humana, e o mais leve e sublime do momento coreográfico em si, da própria dança em abstracto. Através desse contraste, ela consegue com grande mestria levar-nos a percorrer o leque inteiro das emoções humanas e isso é fascinante[150].»

Contudo, a partir de meados dos anos 90, o pêndulo passou a oscilar mais na direcção da felicidade. E esse corpo, assim mais leve, menos denso, menos sofrido, mais expansivo,

---

[150] Vasco Wellenkamp, «A Libertadora», *Jornal de Letras*, 8 de Janeiro de 2003.

alegre e até superficial, surgiu como um corpo estranho no imaginário bauschiano a que nos tínhamos habituado. E com ele surgiu também uma outra Pina Bausch. Em 1998 fez *Masurca Fogo* em residência em Lisboa. Regressou depois em 2003, com *Água*, expoente máximo dessa alegria inebriante, quase tola e inconsequente. E, contrariamente ao que acontecera nas ocasiões anteriores, Pina Bausch deu entrevistas e apareceu em conferências de imprensa.

Ainda hesitante, tímida, discreta, apareceu no encontro com os jornalistas ao lado de Peter Pabst, protegida por Peter Pabst, no sentido de que a qualquer momento se refugiava nas respostas que ele dava por ela. E ainda deu duas entrevistas. E cada vez que regressou (em 2005, 2007 e 2008), Pina regressou mais faladora, ainda com o olhar imenso pousado intensamente sobre o mundo em seu redor, entre a profundidade calma do mar, entre um tom amedrontado e um permanente deslumbre pelo diálogo, pelo encontro. A data e o momento exactos dessa transformação não colhem consenso. Há quem defenda que ela surgiu com a maternidade, em 1980, que foi deixando sinais cada mais determinantes, na forma como Pina via e desenhava o mundo. Há quem aponte o ano de 1997, com *Der Fensterputzer*, criado em Hong Kong, obra que a própria coreógrafa enquadrou como pertencendo a uma «onda de felicidade», rejeitando todavia reduzi-la apenas a isso. Ou não fosse ela Pina Bausch, em que sempre que existe algo, existe o seu oposto.

> «Não sei responder se há uma dança mais feliz que outra. O que é maravilhoso na dança é que é sempre "no momento" e não existe mais nenhum momento quando se está naquele. Na dança não há ontem nem amanhã, só há dança. É fabuloso, é sempre única, não se

> pode repetir. Nunca se sabe o que poderá ser reconstituído de uma apresentação de dança. Extraordinário é o teatro, o público, as pessoas sobre o palco, a música, mas é tudo único de cada vez[151].»

Mesmo que se encontre unanimidade sobre a viragem que a peça representa, *Água* é simbólica desse extravasamento alegre. Mais ainda quando Pina foi confrontada com a imagem de ruína e pobreza que se vive nas favelas do Brasil mas que ela escolheu ignorar. A imprensa brasileira criticou a opção. Mas esta peça, como quase todas as suas obras, suscita múltiplas leituras. Em Lisboa, ela explicou que viu a miséria, esteve nas favelas, mas que o que realmente a impressionou foram a hospitalidade, o calor humano, que sobressaem ainda mais naquele contexto. Precisamente porque a imagem do Brasil é essa, ela quis mostrar o outro Brasil que também conheceu, o Brasil bonito. «É incrível como as pessoas, naquelas condições, têm um sorriso, uma simpatia e uma musicalidade tão extraordinárias. Tive necessidade de lhes dizer o que senti enquanto lá estive, e senti coisas muito bonitas[152].»

E assim, a coreógrafa que, como Lucien Freud na pintura, contribuiu para uma redefinição da noção do belo, reclamando a beleza na maravilhosa imperfeição humana, no contraste entre dor e alegria, rendeu-se ao bonito. Ao simplesmente bonito e agradável à vista. A felicidade passou a ser possível.

Uma substancial mudança, que fez um desvio significativo do panorama que António Pinto Ribeiro, ensaísta

---

[151] Cristina Peres, «Um país imenso», entrevista a Pina Bausch, *Actual/Expresso*, 9 de Janeiro de 2003.

[152] Claudia Galhós, «As coisas bonitas que ela sente», entrevista a Pina Bausch, *Diário Económico*, 9 de Janeiro de 2003.

e programador cultural, traçava em finais do século passado, a partir da referência aos imaginários de Pina Bausch, Francis Bacon e Louise Bourgeois, citando a diferença identificada por Teixeira Coelho, no livro *As Fúrias da Mente*, nas culturas ocidentais dos séculos XIX e XX, sendo a primeira a histeria e a segunda a depressão. Em parte, com o nascimento do século, «sob o signo da cultura dionisíaca, o trauma das duas guerras mundiais e, em particular, Auschwitz, levou a que o Ocidente abandonasse o jogo e a exaltação e assumisse uma postura criativa de demissão»[153]. Mas, no mesmo ensaio, ilumina-se uma luz sobre este tempo da infelicidade, precisamente pela recondução desta a estados produtivos. «No próprio texto de Teixeira Coelho, uma ligeireza conceptual que confunde acédia e melancolia com depressão abre-nos a outra possibilidade, que é vivermos moralmente felizes porque tanto a acédia, o primeiro estado comum aos poetas medievais, como a melancolia, não sendo estados de exaltação, são, apesar de tudo, estados produtivos, pelos quais o homem se reconhece na sua fragilidade, nos seus limites, mas cria[154].» Mas o século XX, conforme se foi estendendo para o seu final, foi-se tornando menos grotesco, menos denso. E Pina Bausch também. Mas sem saber o porquê.

> «Cada peça que fazemos é muito diferente. Quando olho para trás, há uma espécie de ondas criativas. A intenção nunca foi mostrar brutalidade, mas sim o que a pessoa sente, o sofrimento que experimenta, a pessoa que é. Antes, havia peças muito tristes, densas, mas mudou. *Masurca Fogo* já é diferente. Sinto que

---

[153] António Pinto Ribeiro, «Ser Feliz É Imoral», em *Ser Infeliz É Imoral?*, Livros Cotovia, Lisboa, 2000, texto originalmente publicado no jornal *Público*.

[154] António Pinto Ribeiro, *Op. cit.*

> preciso de dar energia positiva. Mesmo em Lisboa, estava muito espantada com o que estava a ver[155].»

Talvez precisamente porque, depois de Auschwitz, nada pareça possível de se fazer, não pareça possível viver a continuidade e a insistente repetição do mal que se instalou como ameaça constante no quotidiano das pessoas comuns, e com as grandes catástrofes naturais, é que seja imperativo agir e voltar a sonhar, mas não passivamente, sonhar activamente. E se a sociedade apodrece numa lógica de mercado cada vez mais estupidificante, com os seus instrumentos de alienação e anulação das populações, esmagadas pelo sonho ofuscante do dinheiro, cabe aos artistas agir, instalar um sonho em cena que interrompa essa cegueira, que interrompa a passividade de todos os que se deixaram levar pelo engano, que se contentam com a condição de meros espectadores da sociedade do espectáculo. Quando, depois da Primeira e da Segunda Guerras Mundiais e Auschwitz, nos perguntamos sobre que fazer depois da primeira Guerra do Golfo, de 1990-1991, do ataque terrorista às Torres Gémeas de Nova Iorque a 11 de Setembro de 2001, da última guerra do Afeganistão em 2001, da invasão do Iraque em 2003, do furacão Katrina em Nova Orleães e, mais recentemente, da erupção do vulcão na Islândia (apenas alguns exemplos), quando se instala a crise, económica, de valores, perguntamos o que podemos ainda fazer? Voltar a sonhar e a reclamar o desejo de felicidade.

Não significa isto que o «bonito», essa ideia de beleza redutora e equívoca, confundida com uma perfeição artificial que não existe, vazia, sem pensamento nem emoção, sem dor, se instale em palco. Significa que a paisagem humana que se instala (e por ser humana tem de ser complexa, não resolvida e deliciosamente imperfeita) surge a par de um renascer da esperança, da esperança aliada à consciência de que é necessário agir. E por isso, todos estamos implicados nesse espectáculo. No espectáculo que possa devolver a felicidade à vida. O espectáculo que interrompe a sociedade do espectáculo e a cada novo gesto artístico, coreográfico ou teatral, ou ambos, ensaie repetidamente possibilidades de construir comunidades, de construir uma ideia de comunidade, de partilha, de regresso à família. A felicidade também está presente em *Para as crianças de hoje, ontem e amanhã*, que resultou precisamente da sensação de impotência de criar depois do 11 de Setembro. E o resultado é o regresso à infância. Sempre a infância. À pureza. À inocência. Que sempre esteve presente em Pina Bausch, mas que aqui assume as directrizes do programa teatral.

---

[155] Claudia Galhós, *Op. cit.*

E depois chegamos a peças ainda mais radicais desta visão, que arriscam o exagero de sucessivos cartões-postais, de fotografias do pitoresco, como é o caso de *Ten Chi*, que representa tudo o que Pina sempre recusou. Mas em 2003, quando chegou a Lisboa com *Água*, a diferença foi evidente.

> «Pina operou, de facto, uma revolução (subversão) do teatro no campo da dança. Os que a conheceram na paisagem de uma tragédia contemporânea com o seu "teatro dançado do inconsciente" construído, de forma densa, por temas, fugas e variações em torno de comportamentos de interacção conflituosa; os que a conheceram colocando questões como as do silêncio, do verbo que se retrai, por vezes, num esgar ridículo numa graça melancólica – ou as da vulnerabilidade e do medo de amar e de ser amado, encontram-na hoje mais leve

(e por que não?), festiva (deliciosos os seus desfiles), lúdica. Menos dramática, mais próxima da comédia, o que não significa superficial[156].»

Quem são estas pessoas?

Dominique Mercy, Nazareth Panadero e Luísa Taveira estão à conversa, com uma plateia a escutá-los. O Jardim de Inverno, no Teatro São Luiz, acolhe o encontro de mais um dia de «2008 - Um Festival Pina Bausch», um acontecimento que ocupou Lisboa - Teatro São Luiz e Centro Cultural de Belém - durante mais de uma semana.

Um sonho de Jorge Salavisa, que queria ter Pina Bausch no teatro que dirige, o São Luiz, a dançar *Café Müller* e depois amparar aqueles gestos abertos ao mundo com conversas e filmes. António Mega Ferreira, presidente da Fundação do Centro Cultural de Belém, juntou-se a ele nesse sonho, e apresentou mais duas peças: *Nefés* e *Masurca Fogo*. A antecipar o programa, Pina Bausch conversou com os jornalistas no CCB. Uns dias mais tarde, as conversas abertas ao público prosseguiram no São Luiz.

Dominique Mercy, Nazareth Panadero e Luísa Taveira estão à conversa, com uma plateia a escutá-los. É noite de segunda-feira. Antes, no palco, já tinha sido apresentado *Café Müller*. Nesta segunda sessão, às 22h, o ambiente é acolhedor, mas muito curioso.

Luísa Taveira pergunta a Nazareth: «Ouvi a Pina Bausch dizer na conferência de imprensa, há uns dias, que o seu potencial como artista ainda está por explorar. Sabia disto?»

---

[156] Ana Marques Gastão, «Pina Brasil», *Diário de Notícias*.

Os sorrisos abrem-se na sala. Dominique ri. Nazareth hesita. Sorri. E brinca. Mas com seriedade. «Não. Não sabia isso.» A sala enche-se de sorrisos amorosos. «Não sabia, mas sei que a Pina pode fazer-nos descobrir a nós próprios, aos bailarinos; tanto, que imagino que ela tenha esperança, acredite e consiga fazer-nos chegar lá.»

A inspiração está no sentir humano que vive ardentemente o sabor da vida e se expõe ao ridículo para a viver, o que luta e sofre e sente o abandono da solidão e das relações erradas e o desamparo do ser.

O que existe num limbo em que a vida se interrompe e se suspende, porque quer mais, porque se instala a insatisfação, porque recusa o conformismo. O português de *Masurca Fogo* é tão infeliz e sente tanto o abandono e a solidão como qualquer outro no mundo. O português de *Masurca Fogo* é um português marcado pela presença multicultural, particularmente a presença africana, que contamina os seus movimentos, do português e da dança de Pina Bausch, e que acaba por se entranhar também na respiração melódica e sonora da peça.

«As coisas perfeitas não me interessam. Não me interessa o corpo padronizado[157].» A afirmação de Francisco Camacho, coreógrafo português, data de 2004. Mas transporta em si a história recente da dança contemporânea portuguesa, que a partir de finais de 80 irrompe como uma revolução que põe em causa as normas instituídas, com uma vitalidade na inteligência e na imaginação.

Eles, como outros antes deles na Europa e nos Estados Unidos umas décadas atrás, recusam o tom paternalista e fantasista do mundo dos bailados e das histórias de encantar.

---

[157] Lucinda Canelas, «As coisas perfeitas não me interessam», *Público*, 29 de Agosto de 2004.

Recusam fingir que acreditam num mundo sonhado de cor-de-rosa, ou sequer que o desejam. Com príncipes e princesas, de corpos perfeitos e belos, fadas e amores trágicos e depois toda uma população em segundo plano, de menor importância, que são como objectos do cenário e servem para evidenciar ainda mais essa diferença hierárquica e essa imposição de modelos impossíveis, que hoje têm o seu correspondente nos modelos de capas de revista, os mundos paralelos cor-de-rosa, com a diferença de que estas podem ser retocadas por computador, mas aquelas outras – as bailarinas – são reais e vivem no próprio corpo o preço dessa perfeição.

Neste sentido, eles, como outros, ousaram perguntar. Ousaram deixar de ser meras marionetas, vazias de emoções, pensamentos ou ideias próprias, a repetir movimentos que outros inventaram para eles, sem saber porquê. Porquê? Por que razão me movo? Por que razão me movo do modo como movo?

É uma pergunta delicada. Que arruinou todo o edifício de autómatos do movimento da dança clássica. Deixaram de ser intérpretes. Ao serviço das emoções e das ideias de outros. A fingir. Passaram a ser pessoas, a reclamar o seu direito de cidadania e a interrogar o mundo onde vivem. E o primeiro círculo desse mundo, para eles, é o da dança.

A atitude traduz um espírito de cidadania e de implicação, crítica e consciente, na sociedade. De forma simples, talvez redutora, seria o mesmo que alguém recusar um papel passivo, de espectador, no quotidiano, e decidir agir, e envolver-se, de forma mais ou menos interventiva, na vida social e política onde se insere. Seria não permitir que os outros decidissem por si. Reclamar esse direito, que é um poder, de ser cidadão. No mundo da dança, ou no mundo da vida, o porquê é o primeiro movimento de crítica. E foi o que Pina Bausch mais

fez. As perguntas que não mais fará. Mas tantas perguntas que fez.

E o primeiro porquê de todos, numa frase repetidamente citada, diz muito da fracturante transição do bailado para esta dança contemporânea – porque há muitas danças contemporâneas: não me interessa como me movo, mas o que me move. De tal forma, que foi esse o título que deu a uma das raras intervenções em que falou, de forma mais íntima, sobre a sua vida: «O que me move[158].»

O elenco que compõe a sua companhia, constituído por bailarinos que conhecemos há décadas e que fomos reencontrando a cada regresso a Lisboa ou a qualquer outra cidade onde a companhia se apresenta, representa, em si, na forma como Pina entende aquelas pessoas – pessoas sempre, mesmo que também tenham de ser excelentes bailarinos –, uma característica singular do seu trabalho. Eles não permaneceram identidades anónimas que desapareceram por detrás das personagens que interpretaram. É mais complicado do que isto. Dominique Mercy, por exemplo, foi sempre Dominique Mercy.

Aquela figura comovente, delirante, ridícula, infantil, baixinha, tão contrastantemente baixinha sempre que surge ao lado de Lutz Fuster, tão alto, ambos tão simultaneamente elegantes e desarticulados e humanos. Dominique Mercy sempre foi Dominique Mercy porque todas as impressões, imagens, memórias, delírios, tropelias, traquinices surgiram dele próprio e não foram, como era mais comum até então, comportamentos ou gestos criados por outra pessoa e exteriormente impostos. Mas isto, que não era comum, não era inédito.

---

[158] Pina Bausch, «What moves me», *Op. cit.*

De formas diversas, a pesquisa interior, o espaço de criação individual dos intérpretes – cuja qualidade de meros fantoches ou marionetas vinha sendo posta em causa nas tendências mais vanguardistas que desde o início do século XX, com o modernismo, surgiam na Europa e nos Estados Unidos –, se não é inédita, é única.

A sua configuração é distinta de todas as outras abordagens a esta mesma questão da qualidade do intérprete que por essa altura se coloca, em alguns casos de forma consciente – como o do Judson Dance Theater de Nova Iorque, que reclamava o fim da representação e do artificialismo por via da convocação da presença do corpo em palco, o que significa uma outra qualidade da presença do corpo em cena, numa pesquisa formal. Pina Bausch, suscitando esta questão, não o fazia conscientemente, mas antes mobilizada por um método de trabalho que traduzia um programa artístico que era humanista na sua essência e que lhe surgiu naturalmente, no momento em que assumiu a sua insegurança e as suas dúvidas. Foi o momento em que deixou de criar movimento e transmiti-lo aos intérpretes e passou a fazer perguntas ou a lançar palavras ou frases que estimulavam a pesquisa interior dos bailarinos. E assim, Dominique Mercy foi sempre Dominique Mercy. E cada vez que ele sobe ao palco, e alguém chama por ele, o nome que escutamos ser chamado é esse: Dominique. Mas sendo Dominique Mercy, ele já não é Dominique Mercy, porque as memórias e as ideias que encontrou em si, e que partilhou num exercício de delicada e extrema cumplicidade e confiança com Pina Bausch, passaram por um processo de transformação, que simultaneamente significa despossessão e despessoalização.

Ao serem eleitos por Pina Bausch de entre a imensa colecção de gestos, ideias, memórias, movimentos, histórias que

os vários bailarinos propõem, os materiais ganham outras possibilidades de sentido, ao serem situados numa lógica orgânica aparentemente confusa e fragmentária das várias cenas, acções, ideias, canções, memórias escolhidas. A relação que os materiais passam a estabelecer uns com os outros introduz os bailarinos a novas possibilidades de significados e estes recebem de volta esses materiais que originaram e que, sendo os mesmos, são já outros.

E é por isso que, sendo Dominique Mercy sempre Dominique Mercy, ele já é um outro, ou vários Dominique Mercy simultaneamente. Este Dominique Mercy é a activação da vivência interior de um conflito: a tensão entre a pessoa que é e a representação da pessoa que é a interpretar o papel de si própria depois de a sua acção ser inscrita em cena numa ordem de relação estabelecida posteriormente e por outra pessoa que não ele próprio – Pina Bausch –, o que resulta transformador do sentido original do que ele criou e se torna potência de múltiplos sentidos que ele não controla, porque em parte são controlados, ou compostos, por Pina Bausch mas também, devido à estrutura de não-narrativa linear da obra, pelos espectadores. A cumplicidade e a confiança na coreógrafa, sendo um gesto de extrema generosidade dos seus colaboradores, determinam a identidade do seu projecto artístico. Esta partilha pressupõe a entrega, durante o processo criativo, à exposição das suas memórias, numa busca íntima e profunda de algo que possa depois em palco marcar a imagem do corpo que Pina Bausch desenha a partir da riqueza que constitui, na sua origem, a intimidade de cada intérprete.

Esta carga humana que é transposta para palco é materializada nos temas recorrentes da coreógrafa, com as variantes possíveis de geometria das relações humanas, nas suas impossibilidades, nas suas ansiedades, nas suas frustrações, nas suas artificialidades, nas suas impossibilidades, na sua desigualdade, na sua entrega, na sua dedicação, na cedência. Tema que está presente nos muitos esboços dos encontros físicos desesperados que Pina Bausch nos foi oferecendo ao longo das suas obras, como o abraço que não se completa e deixa um corpo individual, suspenso na solidão, na ausência física do outro, até que alguém se vem encaixar, por um instante apenas, nesse abraço angustiado, no espaço vazio que o corpo moldado para esse enlace deixa na ausência do outro, até que esse espaço se preenche e se consola (*Kontakthof*); ou na constante queda do corpo que é abraçado e é preciso uma terceira pessoa para, repetidamente, o levantar e recolocar no lugar do ser envolvido pelos braços (*Café Müller*), ou ainda na mulher que trepa pelas costas do homem para depois lhe cair nos braços que a esperam estendidos (*Masurca Fogo*). O tema das relações está sempre presente, disse-me Pina Bausch em 1994, durante a sua estada em Lisboa. «Está sempre e sempre. É sobre os nossos desejos, aspirações, todo o tipo de relações... Não é apenas como eu os experimento nem como os bailarinos os experimentam, é o nosso sentimento em conjunto. É como descobrir uma forma para ele, qualquer coisa que todos – incluindo o público – sentimos. Para mim são muito importantes os sentimentos[159].»

Era a segunda vez que vinha a Lisboa, que nesse ano era Capital Europeia da Cultura. O programa compunha-se de quatro peças (*Café Müller, A Sagração da Primavera, Kontakthof* e *1980 - Uma Peça de Pina Bausch*), numa programação dos Encontros Acarte e da Fundação Calouste Gulbenkian, a que

---

[159] «Pina Bausch – Nossa Senhora da Dança», entrevista de Claudia Galhós, *Blitz*, 27 de Setembro de 1994.

o Centro Cultural de Belém se associou. Essa é ainda a fase da constante fuga de Pina Bausch.

Não dava entrevistas. Não participava em conferências com jornalistas. Mas, apanhada de surpresa à porta do hotel onde estava, acedeu a um breve encontro no camarim da Gulbenkian, que resultou numa breve e exclusiva entrevista, a primeira, repleta de silêncios, olhares em redor e movimentos de mãos, eloquentes. Era como se o mundo dorido que expunha em palco lhe doesse no corpo, no exercício de concretização de um mundo que habita no imaginário subjectivo porque, como disse então, «algo que é para ser visto não pode ser reduzido apenas à sua descrição» e também porque não quer que o público veja as suas peças pelos seus olhos mas «que acredite nos seus próprios sentimentos».

Mas é também um exercício que tenta contrariar a tendência social de fechamento, a natural tendência de ocultação da pessoa, para se deixar ver apenas fugazmente, para não se pôr em risco. Pina procura ir além desse olhar exterior. Para os bailarinos, trabalhar com ela representa também uma descoberta das pessoas que são. Como a bailarina brasileira Nazareth Panadero dizia a uma jornalista portuguesa em 1998, por ocasião da residência criativa de *Masurca Fogo*, foi em Wuppertal que descobriu que tinha uma voz. Pina defende que não ensinou nem fez nada. Quando entram em estúdio, os bailarinos têm de acreditar no que fazem. «Eles têm tudo dentro deles, têm tanto, são todos pessoas muito ricas que não têm consciência disso[160].»

E não é só quando chegam que esse potencial se revela. É ao longo da vida. Em fases diferentes da vida. Por isso, quando, em 2008, esteve em Lisboa com a companhia, Nazareth Panadero, aos 53 anos, afirmou que o prazer maior que tem tido enquanto bailarina aconteceu depois dos 40. Ou Dominique, que sublinha que essa também é uma característica da companhia: «para termos a possibilidade de podermos continuar à procura do que o corpo nos dá, não há a questão da idade-limite»[161].

---

[160] Cristina Peres, «Um país imenso», entrevista a Pina Bausch, *Actual/Expresso*, 9 de Janeiro de 2003.

Cenas do quotidiano

A par desta recorrente coreografia de sentidos mundanos e de quotidiana convivência, num eterno retorno às relações humanas impossíveis, sempre com a sua marca de teatralidade, onde a palavra irrompe por entre os comportamentos físicos, onde se fuma um cigarro ou se serve um café à audiência (*Água*), Pina Bausch comove-nos duplamente. Para além do tema e da natureza dos corpos habitados por almas, sentimentos e memórias, a qualidade da interpretação é irrepreensível.

Essa é apenas mais uma das mestrias de Pina Bausch. O público é tocado por imagens de uma profunda sensibilidade, por vezes de uma comovente simplicidade (às vezes de extrema e banal simplicidade, atingindo o *kitsch* ou o riso óbvio), de tensão, desespero, dor, delicada beleza ou tão simplesmente de ridículo ou de abjecção perante a essência do ser humano que é exposta a partir das suas atitudes mais quotidianas.

Há uma honestidade comovedora, delineada com o recurso a exímios intérpretes que executam cada gesto carregando em si toda a história da dança, impondo um significado

---

[161] Dominique Mercy, em conversa com Dominique Mercy, Nazareth Panadero e Luísa Taveira, no âmbito de «2008 – Um Festival Pina Bausch», Teatro São Luiz, Lisboa, 5 de Maio de 2008.

também a um nível técnico e artístico que leva muito mais longe o longe que já levam as questões humanas que transportam para palco.

Esta qualidade da tensão e da dor humanas, que Pina Bausch desenha com uma beleza delicada, aproxima o público de uma verdade humana, mais verdadeira do que o teatro social com os seus papéis sociais de fachada adequadamente representados na sociedade.

A dança bauschiana alimenta-se da essência da vida, a real, a interior, a oculta, a disfarçada nas aparências: há infelicidade, há sofrimento, há ridículo, há uma perversão dos comportamentos que se desviam do que é fundamental e se perdem em rituais e repetições hipnotizantes e desnecessárias, mas que se revelam necessárias para a plenitude do ser humano, frágil, imperfeito, sedutoramente não resolvido.

Essa é a beleza das histórias que conta, aquelas do sorriso contagiante, que passa pela gargalhada explosiva, pela violência descontrolada e pela carícia mais delicada, que é a beleza da vida quotidiana e das pessoas comuns.

Os espectáculos de Pina Bausch despertam a emoção no público. Empatia, reconhecimento, familiaridade, nostalgia, melancolia, alegria, ternura, desconcerto, perturbação, horror ou tristeza. Podem chegar à lágrima. Pedro Almodóvar pôs Marco, uma das personagens principais do filme *Fala com Ela*, a chorar comovido quando assiste, num contexto emocional particularmente fragilizado, a um espectáculo de *Café Müller*, no qual Pina Bausch dança.

Mesmo que tudo tenha nascido da sua insegurança e de um gesto corajoso de se assumir perante os bailarinos ao fazer perguntas, como processo de criação, há uma visão sobre o ser humano que atravessa a sua obra e que o apresenta sem falsos pudores, paternalismo, censura de qualquer espécie ou juízo de valor, ideológico ou moral. Afinal, ela nasceu em plena Segunda Guerra Mundial, no contexto da qual viveu a sua infância. A sua formação acontece no clima do pós-guerra. O homem e a forma de o pensar, olhar e representar não podem escapar ao reconhecimento deste contexto.

Wuppertal é uma cidade reconstruída das chagas da destruição e morte da Segunda Guerra Mundial. Mais de seis mil pessoas morreram ali no bombardeamento da noite de 29 de Maio de 1943, uma noite de sábado, na que ficou conhecida como a Batalha do Ruhr.

Foi este tom de desconforto poético, de extraordinária sensibilidade criativa, denunciador de uma humanidade em desespero, que suscitou uma das mais fortes críticas à coreógrafa quando, em 1984, se apresentou pela primeira vez nos Estados Unidos com a sua companhia.

Haverá alguém que possa dizer que nunca se sentiu só? Amor e solidão fazem parte da experiência sensível que Pina transporta para o palco. «O que está em palco é a realidade, é a vida», dirá Pina Bausch. «E no que nos cerca há sempre amor e solidão.»

As formas da felicidade

> «Tristeza não tem fim, felicidade, sim [...]
> A felicidade é como gota de orvalho numa pétala de flor
> Brilha tranquila, depois de leve oscila
> E cai como uma lágrima de amor.»
> *Felicidade*, Tom Jobim

Brasil tão perto de nós. Tão ricos na diferença. E quantos retratos do Brasil se poderão encontrar fora da malha da

pobreza das favelas e da alegria e sensualidade dos corpos junto à praia? Pina Bausch é sempre Pina Bausch. A importância da herança que ela deixou, e o que essa herança significa para o mundo, é intocável. Nesse panorama, *Água*, criada no Brasil, se é uma peça menos complexa ao nível da sua composição e menos profunda e singular no seu olhar sobre o humano, torna-se particularmente significativa para olhar a história de uma mulher que viveu uma metamorfose ao longo da sua vida. *Água* mostra o lado mais superficial e turístico de Pina Bausch (como *Ten Chi*, inspirado em Tóquio, também o faz). Desiludiu críticos e parte do público que se habituou a ser desestabilizado, perturbado, enternecido pelas suas criações.

Água é uma longa gargalhada. Plena de felicidade. A não-resistência a uma tentação, também talvez infantil, de simplesmente rir. E a essa alegria leve da peça correspondeu uma Pina Bausch mais faladora. O que resulta daqui é que *Água* instala uma outra espécie de enigma. Ao fazê-lo, e porque supõe a apresentação de uma Pina diferente da que conhecíamos, intensifica o mistério de quem foi esta mulher?

Que alteração ocorreu na sua relação íntima entre vida e arte, ou seja no seu intenso diálogo interior consigo própria e de si com o mundo, para que tenha ocorrido nela a metamorfose? A maternidade aconteceu em 1981. Essa mudança influenciada pela experiência de ser mãe teve efeitos em Pina, mas não desta amplitude e não tão extremamente neste sentido.

Esta é uma transformação de uma ordem ainda mais estranha por efectivamente resultar num aparente extremo oposto do que nos habituáramos a ver nela. Dá-se uma alteração profunda e essencial ao nível da expressão exterior de uma interioridade. Ao mesmo tempo, o seu mundo construído permanece perturbadoramente familiar, apesar dessa inesperada felicidade.

Criada entre o Rio de Janeiro, São Paulo e a Baía, ao som de Caetano Veloso ou Gilberto Gil, *Água* esboça uma leveza fútil, da descontracção sensual dos corpos na praia, das festas em sofás brancos e das relações fugazes de encontros breves. É «o sonho brasileiro de Pina Bausch», escreveu Lucinda Canelas, num cenário despojado, inicialmente, que depois «vai tomando forma ao ritmo dos pares que se sucedem, envoltos na folhagem ou na paisagem marítima que o vídeo projecta nas amplas paredes brancas, lembrando a imensa riqueza natural (ameaçada, no Brasil e um pouco por todo o mundo), tantas vezes evocada nas suas obras através de terra, água, flores ou pedras»[162].

A música também, entretanto, já nas peças dos anos 90, se aproxima das tendências mais actuais, do *rock* e da *pop* contemporâneos. Pina mantém desde sempre uma colagem sonora que combina as mais díspares melodias. Isso também acontece em *Água*. Mas os nomes são nossos contemporâneos, com a bossa nova e o tropicalismo, a saudar essa libertação do corpo: Caetano Veloso, Gilberto Gil, Bebel Gilberto, Tom Jobim, Carlinhos Brown, Susana Baca, Naná de Vasconcelos, Tom Waits ou PJ Harvey.

No início, o que se escuta é a voz de Tom Jobim com Vinicius de Moraes. «Tristeza não tem fim, felicidade, sim...» Mas a música de Jobim e Vinicius contém em si as evidências do paradoxo, oscilando a cada nota e declaração de felicidade um tom impregnado de tristeza, o que dá à felicidade um poder maior ainda, por surgir como contraposição à tristeza. É a tal imagem da gota de orvalho numa pétala de flor, mas que «cai como uma lágrima de amor», como diz a canção. O paradoxo existe ainda em *Água*, mas apenas visto com boa

---

[162] Lucinda Canelas, *Op. cit.*

vontade, porque o que sobressai é a alegria superficial dos corpos, a partir da mostra de alguns estereótipos sociais e culturais do Brasil. Mas as opiniões dividem-se.

> «É evidente que há infinitos contextos para ver um espectáculo. Também para "Água". Cada um, individualmente, dos milhares dos sedentos espectadores, pode constituir a metáfora específica da cena, tendo em conta a história da sua percepção, do gosto, e até da história *tout court*. A minha chamar-se-á *chagrin d'amour* pelo fenómeno onírico chamado Pina Bausch? Ou seria um suspiro pela magnífica ordem-desordem simbólica do visível, vindos um dia de um tal Wuppertal?[163]»

Pina Bausch não conhecia a Baía. Mas deixou-se envolver pelo riso e pela liberdade dos corpos. Não sabe explicar o fascínio. Saiu de lá com a mesma palidez no tom de pele, mas terá contemplado o sol com o seu olhar azul-intenso. Não se sabe se o namoro começou no mar, na música que ouviu, na paixão já antiga pela melodia de Caetano Veloso, nas noites de forró ou nas sessões de candomblé. Os corpos disponíveis na dança sensual da descontracção dos dias quentes.

Quando ela viaja para as cidades para se deixar tocar, ela viaja para dentro. É uma outra qualidade de viagem interior que faz, diferente daquela que empreende com os seus bailarinos em estúdio a cada nova obra em Wuppertal.

Pina desce até ao fundo de si como um mergulho nas águas do mar, por entre os rituais de encontro e celebração desse encontro entre as pessoas. Ela até pode não entrar na roda. Até pode não dançar. Mas os olhos focam a atenção nesse movimento, que expressa o movimento interior e a pulsação do ser.

---

[163] Jorge Listopad, «De Pina Bausch até Marcello Caetano», *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 22 de Janeiro de 2003.

Ela guarda as memórias da comida, dos sabores que não conhecia, dos cheiros que lhe eram estranhos, dos sorrisos. Colecciona recordações que não têm matéria, de que a memória se faz guardiã.

Como enquadrar esta Pina Bausch diferente?

Água evita a imagem em ruínas óbvia das favelas. O desamparo amoroso dos corpos destroçados. Evita a ameaça de tudo ruir por um gesto violento de sobrevivência. Mas não evita a imagem oposta que facilmente se associa ao Brasil: a alegria, o calor, a liberdade da expressão do corpo. Tornou-se mais leve. A paisagem das relações entre as pessoas que transporta para cena não está resolvida, nem é mais equilibrada, mas os desvios e os comportamentos erráticos agora traduzem-se apenas na representação da superficialidade, do sofá longo das vidas errantes, de valor da imagem e do jogo de aparências. É uma outra forma de horror. Que corrompe a negação da imediatez e pede uma dedicação mais implicada ao espectador, que sugere o seu programa das primeiras décadas.

Em cada cidade ela descobre algo singular. Mas a revelação surge sempre a partir das pessoas. No Brasil, falava das pessoas «na rara relação que mantêm com o que as rodeia, a energia que põem no que fazem, a forma como nascem a cantar e a dançar»[164]. E depois nada. A visão ficou à superfície. Não chegou ao fundo do mar.

«Qual é a melhor maneira de conhecer um lugar que nos é estranho?[165]» A pergunta até podia ter sido feita por Pina

---

[164] Lucinda Canelas, «Por dentro todos temos a mesma linguagem», entrevista a Pina Bausch, *Público*, 9 de Janeiro de 2003.

[165] Lucinda Canelas, *Op. cit.*

Bausch, lançada aos seus intérpretes, num desses momentos de encontro com o desconhecido. Mas veio de uma jornalista portuguesa. E Pina Bausch responde com as pessoas. Sempre as pessoas. E tempo. A resposta é coerente com a personalidade, mas o resultado dessa vez trai o programa. O enigma amplia-se. O que terá feito Pina Bausch construir *Água* partindo de uma convicção que desde o início constituiu aquilo que a move mas que no exercício de composição foi no sentido oposto?

> «O mais importante é conhecer as pessoas que o vivem. É preciso tempo. O mais fácil é estar com alguém que nos possa levar a ver o que está fora dos circuitos turísticos. O mais importante é deixarmos que essas pessoas nos façam descobrir o que para elas é bonito ou difícil de ver. É através delas que chegamos às coisas verdadeiras, às coisas de todos os dias. Por mais bonito que seja, um monumento construído há muito tempo não me diz muito sobre os que hoje passam por ele ou o visitam.»

E depois de *Água*? Quem foi Pina Bausch dos últimos anos?

Histórias habitadas

Em 1980, Olga Roriz tem 25 anos. A menina nascida em 1955 em Viana do Castelo somava uma vasta experiência enquanto bailarina, que iniciara aos quatro anos, em Lisboa, com Margarida de Abreu. Aos 21 anos entrou no Ballet Gulbenkian, então dirigido por Jorge Salavisa. Nos primeiros quatro anos em que lá esteve, Olga criou as suas primeiras três coreografias, para o Atelier Coreográfico do Ballet

Gulbenkian: *Que Loucos Que Somos! Tu não És?* (1978), *Invisíveis Limites* (1979) e *Duas Vozes* (1980). Foi esse o ano em que viu pela primeira vez Pina Bausch ao vivo, em Londres.

Antes, tinha visto *A Sagração da Primavera* em vídeo. As duas experiências deixaram-na chocada, ao sentir que qualquer coisa muito especial na sua vida se tinha passado. E foi muito cedo, já por essa altura, que José Sasportes falou do seu trabalho, numa conferência em que o relacionou com o expressionismo alemão e com Pina Bausch. Ela recorda mais tarde: «Não compreendi o que ele queria dizer. Mas a partir dessa altura, Pina Bausch perseguiu-me a vida inteira. Para o bem e para o mal[166].»

Tantos anos depois, já em pleno século XXI, ela continuava com a mesma interrogação. «Ainda nem percebi completamente o que significa para mim. Sei que é uma perseguição[167].» E é certo que a representante portuguesa da dança-teatro convoca muitas imagens que nos fazem lembrar cenas de Pina Bausch – os cabelos soltos, o palco coberto de relva, os vestidos esvoaçantes e os saltos altos, as relações humanas e o amor no centro da temática, a estrutura de variedades, de quadros que divergem entre o teatro, a dança, a canção, o puro divertimento absurdo...

Olga Roriz é o expoente máximo da dança-teatro que, no seu forte imaginário visual e cinematográfico que transporta para cena, repetidamente convoca em nós imagens familiares, por lembrarem o universo de Pina Bausch. Mas a influência que a coreógrafa teve em Portugal e na dança portuguesa é mais ampla. Ela surge principalmente por via dos trabalhos de palco criados em finais dos anos 80. É o caso, por exemplo,

---

[166] Olga Roriz, «Uma perseguição», *Jornal de Letras*, 8 de Janeiro de 2003.
[167] Olga Roriz, *Op. cit.*

de *Pinacolada*, de Paula Massano, criada em 1988, e apresentada no Teatro do Bairro Alto no âmbito de um programa mais vasto dedicado ao expressionismo. Uma peça para três bailarinos: Filipa Pais, Francisco Camaco e José Laginha.

> «*Pinacolada* era uma obra onde se manifestava o seu permanente trabalho de reflexão sobre a dança, a sua relação com o espaço e a sua história mais recente. Estes propósitos foram conseguidos através de uma propositada colagem de materiais. A sua origem provinha do vocabulário e de algumas frases das obras de Pina Bausch, Mary Wigmann e Meyerhold, assim como de imagens da pintura de Edvard Munch e de Egon Schielle[168].»

Algumas primeiras impressões acontecem por via de visionamento de filmagens, umas em melhor estado que outras. Foi o caso de Vera Mantero.

Nos tempos em que estudava em Nova Iorque, em 1989, encontrou, registado em filme, os vestígios dos anos 80. Uma descoberta fundamental.

> «Vibrei imenso com o que estava a ver. Até porque andava à procura de meios e formas de fazer uma dança que fosse mais emocional e menos formal. Estudava, aliás, outras coisas que não a dança, porque queria encontrar cruzamentos para que a dança ganhasse várias camadas de sentido, outras formas de expressão. Encontrei tudo isso no trabalho de Pina Bausch. Por outro lado, ela é uma mulher de uma sensibilidade

---

[168] António Pinto Ribeiro, «A Nova Dança Portuguesa», em António Pinto Ribeiro e José Sasportes, *História da Dança*, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1991, pág. 85.

> muito fina com um dedo fabuloso para escolher os intérpretes que são a três dimensões, eles próprios com várias camadas e níveis de profundidade. Nela também descobri essa mestria de encontrar as pessoas certas e de juntar a dança mesmo dança com outros meios, objectos, ficção e muita imaginação na forma como cria as situações[169].»

Este reconhecimento da importância de Pina Bausch num mundo autoral tão fortemente singular e marcante, como é o de Vera Mantero, prova como por vezes as relações podem não ser estabelecidas apenas a partir de evidências óbvias. Um criador com interesses específicos e distintos relativamente à abordagem da dança pode encontrar no universo de um outro coreógrafo apenas um elemento com que se identifica e que pode tornar-se determinante para o seu percurso.

No Porto, existe o Balleteatro, fundado em 1983 pelas irmãs Né e Isabel Barros. Apesar de o território que acolhe o corpo em cena estar distante da imagem que temos da chamada dança-teatro de Pina Bausch, há pressupostos fundadores que as ligam à coreógrafa alemã. Cada uma das coreógrafas tem uma identidade própria. E essa distinção acaba por se traduzir numa abordagem distinta à reflexão da influência do Tanztheater Wuppertal. Primeiro, Né Barros:

> «Antes mesmo de pensar na designação da estrutura, a noção de dança-teatro acabou quase por ser uma inevitabilidade. A dança tinha deixado de ser algo mais definível e estável nas suas apropriações. A ideia da dramaturgia torna-se cada vez mais relevante no

---

[169] Vera Mantero, «Sensibilidade fina», *Jornal de Letras*, 8 de Janeiro de 2003.

> processo de construção do corpo dançante e da dança. A zona de operação criativa, o teatro e dança, surge como uma zona potencial para gerar novas abordagens criativas ao espectáculo e à *performance*. O "balleteatro" para mim encontra aí a sua estruturação. O termo não remete tanto para a sua literalidade, nem para o *ballet* nem para os *ballet théâtres*, mas acabou por funcionar como uma pequena ironia e como uma marca. Sonoramente as pessoas reforçaram a ideia de continuar com este nome.
>
> Durante muito tempo, senti alguma distância com a poética de Pina, não talvez nos seus pressupostos, mas nos seus resultados. Hoje continuo a encontrar grandes diferenças nas minhas abordagens, mas inevitavelmente a encontrar resquícios de Bausch. Quero dizer que do ponto de vista de um resultado, de um objecto artístico, a influência estará presente mas de forma indirecta. Mas se pensar na perspectiva da construção de um projecto plurifacetado como o "balleteatro", enquanto centro de criação e de formação, sem dúvida que Pina Bausch foi uma enorme influência, uma referência para a filosofia do projecto.»

Para Isabel Barros, Pina Bausch é a «alma» do seu trabalho:

> «Quando vi pela primeira vez uma peça de Pina Bausch, percebi o que procurava. O movimento independente de ser ou não mais codificado tinha um sentido. Ver pessoas em palco, que eram antes de mais animais com alma, isso perturbou os meus sentidos. Vou guardar para sempre as imagens dos seus espectáculos ao vivo. Para mim foram pedaços reais de uma ficção. Este é o

verdadeiro sentido da arte. Apesar de ter sempre procurado distanciar-me em relação a essa forte influência, ela estará sempre presente de uma forma invisível mas activa; acho que a recebi como uma espécie de amor. Quando a Pina Bausch morreu, eu chorei, como se de alguma forma tivesse perdido a alma. Na última peça que criei, *Na Minha Parede Escarlate Retratos*, ela está lá, faz parte dos retratos que guardo, que colecciono neste percurso.

Como trabalho com frequência na fronteira, ou no cruzamento, com actores e com bailarinos, todo o universo de fusão é qualquer coisa de muito familiar.»

Atravessar o silêncio

Habitamos todos os dias o café de Pina Bausch. Esse lugar onde o sentir nos persegue numa intensidade de duplicações de imagens de quem somos, perdidos algures entre o sonho e a realidade.

Lembras-te?

«Recorda-te de mim», diz a mulher rosa transparente, por entre esses movimentos sonâmbulos que a reconduzem sempre, repetidamente, contra a parede.

Guardamos memórias de sentidos ampliados, impregnados na pele, desenhados em gestos de declaração de amor, de perdão, de abandono. Morremos todos um pouco mais a cada dia que passa. Nascemos todos novamente a cada noite que atravessamos. Deambulamos por entre as nuvens do ver e do ouvir, em percursos de ilusão onde ainda a utopia é possível.

Habitantes desse café nocturno de eternos tropeços e passos arrastados em delícia sobre a ruína de cadeiras e mesas

onde a ausência de um beijo desmaia nos braços de um amante, esperando o regresso, repetido, de cada novo dia. O sol virá com ele, iluminar os olhos azuis que por agora se fecham.

Não poderemos nunca escapar de *Café Müller*. Ali bate o coração.

Teremos para nós as memórias dessas noites longas que alguns recordam em 1994. A noite que se prolonga e quase toca o dia. Jorge Salavisa recorda o corpo cansado depois de um dia longo, seguido de jantar sem pressas, e Pina cheia de energia para seguir para outro lugar, uma casa de fados, um bar, «o mais chunga era onde ela gostava de ir».

A Companhia instalou-se em Lisboa por três semanas, para apresentar cinco peças. Na última noite, foram aos Alunos de Apolo, numa festa que durou até cerca das sete da manhã e onde Pina Bausch pôde fumar, apesar de já então ser proibido.

Outros testemunham esse mesmo prazer da noite e de poder estar entre pessoas, num ambiente carregado de vida. Como Gil Mendo, que nesse primeiro ano do Tanztheater Wuppertal em Lisboa, em 1989, se viu apanhado no intervalo para gravar uma entrevista com a grande coreógrafa para a Gulbenkian e ele, sem tempo para intimidação, lá foi. As filmagens permanecem inéditas. Mas lá estão os dois, com Pina tímida e sedutora, sorridente e coquete, a reagir mais do que poderíamos esperar numa conversa com um desconhecido em Lisboa. E ao fim da noite, quando Gil se encontra à porta da Gulbenkian à espera de amigos, mais um acto inesperado de Pina Bausch. Eram os tempos em que todos os caminhos iam dar ao Frágil, no Bairro Alto. O carro com o condutor pára frente a ele. O motorista sai. Já conhecemos Vieira nesta história. E ela acaba também por sair do carro e dirigir-se a

Gil Mendo. E convida-o para jantar. E assim a noite seguiu para o Alkantara Café. E a Pina simpática, bem-disposta, alegre que conhecera na entrevista acompanha-o no jantar. Riram juntos. E Gil Mendo descobriu uma outra Pina. «Uma pessoa muito arguta, com um fantástico sentido de observação, que gostava de estar em lugares com bastante gente e com um imenso poder de sedução, que ela usava de forma deliberada e muitíssimo bem.»

Lá está a imagem dessa mulher misteriosa, que «pode ser muito meiga ou de uma frieza enorme», recorda Jorge Salavisa. Em 2008, na preparação da apresentação de *Café Müller,* que dançou pela última vez, sem que pudéssemos imaginar, chegou a Jorge a desculpar-se. E todas as circunstâncias em que os ensaios decorreram foram únicas. «Ela estava muito nervosa por ir fazer o *Café Müller,* não tinha estado muito bem de saúde e no dia do ensaio, um sábado em que eu estava no teatro porque venho sempre nessas ocasiões, a Cecília Folgado – frente de casa – diz-me que a Pina não quer ninguém na sala. Respeito muito esses desejos, mas ainda a vi em palco e ela lançou-me um olhar, que eu ia morrendo.» Nessa edição, Jorge Salavisa, que realizava o sonho de a ter a dançar novamente o *Café Müller* enquadrado por conversas e mostras de filmes, acabou por estar pouco com a coreógrafa. Sentiu-a muito tensa. Esse ensaio foi falado também entre os jornalistas que acompanham a dança. Apenas os fotógrafos foram autorizados a estar na sala para a fotografar enquanto ela ensaiava. Só na última noite, Salavisa a viu descontraída na festa de despedida que lhe fizeram no São Luiz, e foi quando ela se desdobrou em pedidos de desculpa, explicando que a culpa era do facto de ir dançar o *Café Müller.* Teria a ver com a personalidade, mas também com problemas de saúde que a deixavam ainda mais frágil e transparente por esses tempos.

Mas em nada esse estado afectou a força daquela presença num abismo de promessa de desaparecimento, de maravilhosa delícia do gesto e perturbação do corpo, que foi a despedida de Pina Bausch em *Café Müller.*

Lembras-te?

Recordamos-te.

Lá está ela, a dizer: podemos sempre ver por outro lado.

Regresso ao *Café Müller*

Café Müller nasceu num contexto distinto do de todas as outras peças de Pina Bausch. Não era sequer para ter existido. É ali que está a vida toda. E ali espreita a morte. É uma das obras mais analisadas e com mais interpretações de Pina Bausch. É uma obra-dádiva, caso dúvidas houvesse, de que Pina faz parte dessa ordem dos génios, se aceitarmos como definição a que dá Ortega Y Gasset, nos seus *Estudos sobre o Amor:* «Esse poder magnífico que alguns homens têm de dissipar um pouco dessa névoa da imaginação e descobrir através dela, tiritando de pura nudez, um novo fragmento autêntico da realidade[170].»

A silhueta de Pina Bausch recorta-se por entre o fundo da parede do café, povoado por imagens de fantasmagoria. Cada olhar que pousa em contemplação sobre esta obra escreve uma história diferente. Nesta, que foi a última imagem que guardamos de Pina Bausch, façamos como a própria recomenda: vamos ver por vários lados. O primeiro é a proposta do programa de catálogo de Lisboa 94.

---

[170] Ortega Y Gasset, *Estudos sobre o Amor,* Relógio d'Água, Lisboa, 2002, pág. 34.

«Tal como as árias de Purcell, *Café Müller* é um lamento sobre a morte do amor e a separação. Um lamento que vem do corpo e nele se consome. Tema recorrente nas obras de Pina Bausch, a alienação é exposta aqui, por imposição, de forma particularmente concentrada e concisa.»

A história de *Café Müller* contada pela própria:

«É uma história muito especial para mim. Eu sempre quis dançar, nunca pensei que iria ser coreógrafa. Amo dançar, esta é a minha linguagem, sempre quis mover-me, expressar o que sinto com o meu corpo. Quando fiz pela primeira vez algo como a coreografia, não tive a noção de que o tinha feito. Foi uma reacção à sensação de que não tinha nunca o suficiente para dançar. Fiz algo porque queria dançar. Criei uma dança. Quando fui para Wuppertal havia um director que estava sempre, sempre a convidar-me e eu não queria ir para o teatro mas ele não parava de me convidar até que eu disse que podia experimentar. E foi assim. Mas estava cheia de medo. Porque nunca tinha tido uma Companhia. Estava no teatro, mas nunca tinha tempo para dançar, porque era tanta gente, tanta gente queria dançar... E depois tinha de tratar de tantos detalhes, que não ficava com tempo para mim. O *Café Müller* surgiu muito próximo de um outro espectáculo que estava a fazer fora de Wuppertal, com actores, cantores e bailarinos. Entre terminar um e estrear o outro, tínhamos catorze dias. Sabia que não conseguia fazer uma peça, não havia tempo ou estava muito insegura. Surgiu então a ideia de convidar outros três coreógrafos para criar para essa noite, que

foram Hans Pop, Gerhard Bohner e Gigi-George Cacciuleanu. Rolf Borzik fez um cenário muito simples, a que chamámos *Café Müller*. Dentro deste espaço, os três coreógrafos podiam fazer o que quisessem. Não havia nada ali, apenas algumas regras [nota: as regras, que cada um podia usar como desejasse, eram: um café, escuridão, quatro pessoas, alguém que espera, alguém que cai e é levantado, uma ruiva que entra, tudo se torna tranquilo]. Eles trabalharam com os meus bailarinos e houve uns que não trabalharam porque eu estava ainda a trabalhar na outra peça. Quando regressei a Wuppertal, pensei que podia começar o solo. E foi o que fiz. Foi feito rapidamente. Sabia a música que queria usar e vieram alguns bailarinos que estavam noutras peças e queriam experimentar, como o Dominique Mercy ou a Malou Airaudo. E continuámos a tentar. Eu sempre quis ter algo no fundo e pedi à Malou para fazer algo ao fundo. Eu estava sempre a fazer para ela, para que ela se pudesse lembrar do que vinha a seguir. Então, estava sempre ali, em cena, a dançar para lhe mostrar. Quando terminámos, discutimos se mostrávamos ou não, porque não estava pronto. Mas os bailarinos disseram que, se eu não dançasse, eles também não dançavam. Foi um grande choque para mim, e [...] ninguém sabia que eu ia dançar, porque não estava no programa. Fizemos ao vivo na antestreia do programa e a sensação foi... bem... OK.... estou dentro... estou lá... E desde então estou lá sempre. E também o Rolf Borzik, o cenógrafo. Era ele a pessoa que afastava as cadeiras; ele estava muito envolvido nisto tudo, que era na verdade a parte mais importante. Mas ele morreu muito cedo, em 1980. E para todos nós, para mim especialmente, tornou-se uma peça particularmente

> importante. Ele estava todo o tempo em palco. Depois disto, nunca mais tive tempo para estar em palco. Dizia sempre, no próximo ano, no próximo ano...[171]»

Café Müller pode ser visto como uma «peça negra, cheia de desencontros e actos de comunicação falhados». O significado de toda esta história ganha novas configurações segundo Ramsay Burt, especialista em dança, autor de diversas obras, fundador e editor de *Discourses in Dance*.

> «O cenário representa um café cheio de mesas e cadeiras que obstruem a dança; um elemento desloca as cadeiras (originalmente cabia ao cenógrafo da peça, Rolf Borzik) e tem de as desviar do caminho para salvar os bailarinos aparentemente cegos ou sonâmbulos de se magoarem. Numa cena muito descrita, Jan Minarik intervém no modo como um casal – Dominique Mercy e Malou Airaudo no elenco original – se abraçam, e faz com que aprendam a fazê-lo de modo diferente. Começa com Mercy e Airaudo a cair nos braços um do outro num forte enlace. Minarik caminha para eles, vestido de fato mas descalço. Calmamente, sem qualquer espécie de força particular, ele muda as posições dos braços deles, faz Mercy beijar Airaudo nos lábios enquanto a ampara de forma estranha no ar em frente a ele, e depois afasta-se como se fosse abandonar o palco. A instabilidade do novo abraço leva Mercy a deixar cair Airaudo, que se levanta do chão e com urgência abraça-se a ele outra vez, no modo como se haviam beijado antes da intervenção de Minarik[172].»

---

[171] Pina Bausch, conferência de imprensa no CCB, 30 de Abril de 2008.

[172] Ramsay Burt, «Genealogy and Dance History – Foucault, Rainer, Bausch and De Keersmaeker», em André Lepecki (ed.), *Of the Presence of the Body*, Wesleyan University Press, 2004, págs. 38-39.

Depois de muitas repetições desta sequência, com uma velocidade e urgência crescentes, Burt interpreta o significado de Mercy e Airaudo ficarem presos nessa eternização do mesmo movimento, mesmo depois de Minarik já não aparecer. «É como se eles tivessem interiorizado o papel de Minarik e já não precisassem dele ali.»

Para Adrian Heathfield, *Café Müller* é a peça inaugural do questionamento de temas como o género, o desejo, a memória, o amor e a perda. E começa por se interrogar que lugar é este? A análise acompanha a complexidade da própria obra, mas guardemos o início dessa leitura, partindo desta atitude tão contrária ao que se verificou como mais comum, a associação desse lugar ao restaurante das memórias de infância de Pina Bausch, o que a coreógrafa negou frequentemente (fê-lo inclusive na entrevista que me deu, para o jornal *Expresso*, precisamente em 2008).

> «Que lugar é este, *Café Müller*, onde os bailarinos de Pina Bausch representam os seus efémeros encontros e as suas relações em ruínas? Para além da sua função simples enquanto lugar urbano de descanso onde se pode comer e beber, o café enquanto lugar de reunião, um lugar de troca social, prazer e consumo, é um lugar do qual o social ele mesmo é observado e discutido. O café tem um significado especial na imaginação cultural europeia enquanto cena de inovação moderna, de prolífica mistura artística e social. Mas a cenografia de Rolf Borzik cria um espaço branco, indeterminado e cavernoso através do qual esta história só pode fazer eco [...]. É tentador ler esta evacuação, esta noite-do-social, como um reflexo das feridas culturais e históricas da Europa, ou enquanto uma espécie de limbo pós-moderno, mas

as suas ressonâncias cénicas são difíceis de solucionar. O que é certo é que este é um lugar-do-depois: um lugar de memória e de re-representação dentro do presente. No despertar da festa ou da catástrofe, os *performers* de Bausch assemelham-se a fantasmas, re-encenando as forças e as dinâmicas da vida que já foi deixada para trás[173].»

Café Müller, recordado em comoção na experiência de saber tê-lo visto dançado por Pina Bausch uma última vez no Teatro São Luiz, a 9 de Maio de 2008. Tinha 67 anos. O apego a essa memória convida a experimentar um novo olhar sobre a peça. E, nesse exercício de possibilidade de o ver de outro modo, abrem-se outros sentidos para o movimento daqueles corpos.

Muitos disseram delas que eram cegas. As duas mulheres dos gestos em espelho no *Café Müller.* Mas não serão antes mulheres de olhos bem fechados, que escolheram esse não ver, que deambulam como fantasmas porque essa é a sua mais natural condição, ou a sua condição de maior proximidade com a Natureza? Porque olhar, abrir os olhos, significa trair a prisão em que vivem. Em que vivemos. A prisão em que vivem todos aqueles que não escolhem o que querem ver. E assim, antes o tropeço, antes a insistência de se lançar contra uma parede, repetidamente, uma e outra vez, tentar atravessar a matéria, e tocar o que é da ordem do fugaz, do mortal. Fechar os olhos e sonhar a possibilidade de ser leve, quase transparente, como a camisa de dormir da noite sonâmbula onde, de olhos fechados, se encaminham para o impacto intenso do corpo sobre a matéria de um quotidiano que desapareceu. Esses olhos bem fechados, que descobrem as cores das pessoas ao escutar a sua respiração, são o mesmo que não perder o contacto com o sentir. Sentir profundamente. Os afectos. A possibilidade da sedução do outro. O profundo desejo do amor, mesmo que isso signifique arriscar, arriscar tudo, a solidão e o abandono. Mesmo que isso signifique perder-se. Mesmo que isso signifique passar para lá do sonho e derramar a tristeza em lágrimas. Mesmo que isso signifique morrer.

Mas será este o fim?

Lembras-te?

Onde estaremos ao amanhecer? Caídos abraçados uns aos outros? Os olhos finalmente abertos. A cidade dos sonhos finalmente construída. O mito finalmente erigido num futuro vislumbrado, apenas no instante dessa sensibilidade interior, desse encontro atento ao outro, desse desejo. Um dia talvez seja possível.

Não serás esquecida. Porque esquecer-te é esquecermo-nos de nós, é cada um esquecer-se de si próprio, é cada um esquecer-se de todos os outros. Esperam-nos dias com algum sonho.

Se tivermos sorte, seremos pessoas de olhos fechados a deambular por entre um labirinto de cadeiras e mesas derrubadas, numa paisagem interior habitada por memórias e ausências, que persistimos em querer abraçar. E sempre a cair. E sempre a levantar para correr para os braços de alguém. E sempre a cair. A doer. A desejar. A sentir profundamente.

Ou poderíamos apenas escutar nas palavras do poeta esse sentir profundamente que atravessa *Café Müller.* Al Berto e Pina Bausch podiam ter-se encontrado no mesmo café.

---

[173] Adrian Heathfield, «After the fall – dance-theatre and dance-performance», em Joe Kelleher e Nicholas Ridout (eds.), *Contemporary Theatres in Europe*, Routledge, Nova Iorque, 2006, págs. 189-190.

«antes que a memória fosse apenas uma ligeira sensação de dor, registámos inquietantes vozes, caminhámos invisíveis na repetição enigmática das máscaras, dos rostos, dos gestos desfazendo-se em cinza. escutámos o que há de inaudível em nossos corpos.
era quase manhã no fim deste cansaço[174].»

---

[174] Al Berto, «À procura do vento num jardim de Agosto», em *O Medo*, Contexto/Círculo de Leitores, 1991, pág. 10.

TANZTHEATER WUPPERTAL PINA BAUSCH EM LISBOA

1989
Encontros Acarte
Na Montanha Ouviu-se um Grito (1984)
Grande Auditório da Fundação Calouste Gulbenkian, 25, 26 e 27 de Setembro

1994
Encontros Acarte/Lisboa Capital Europeia da Cultura
Café Muller (1978) e *A Sagração da Primavera* (1975)
Grande Auditório da Fundação Calouste Gulbenkian, 6 e 7 de Setembro
Kontakthof (1978)
Grande Auditório do Centro Cultural de Belém, 10 e 11 de Setembro

1980 – Uma Peça de Pina Bausch (1980)
Grande Auditório da Fundação Calouste Gulbenkian, 16 e 17 de Setembro

Viktor (1986)
Grande Auditório do Centro Cultural de Belém, 21 e 22 de Setembro

1998
Masurca Fogo (1998)
Grande Auditório do Centro Cultural de Belém, 11 a 13 de Maio

2003
Água (2001)
Grande Auditório do Centro Cultural de Belém, 9 a 11 de Janeiro

2005
Nelken (1982)
Teatro São Luiz, 29 de Setembro a 2 de Outubro
Ten Chi (2004)
Teatro São Luiz, 6 a 9 de Outubro

2007
Para as crianças de ontem, hoje e amanhã (2002)
Teatro Camões, 5 a 8 de Abril

2008
«2008 – Um Festival Pina Bausch»
Nefés (2003)
Grande Auditório do Centro Cultural de Belém, 2 e 3 de Maio
Café Müller (1978)
Teatro São Luiz, 4, 5, 8 e 9 de Maio
Masurca Fogo (1998)
Grande Auditório do Centro Cultural de Belém, 4, 7, 8 e 9 de Maio

POSFÁCIO

Quantas memórias cabem num gesto? Quantos sorrisos são promessas de beijos? Quantos abraços ameaçam de morte um corpo? O palco enchia-se de vida. «A vida toda lá dentro», dizia Pina Bausch. Durante muitos anos, foi uma vida de sentimento, à beira do abismo, da queda, da agressão, do sofrimento, do desespero, da ausência. E uma perturbadora estranheza. Como um sonho. Mas um sonho muito humano. As mulheres de longos e esvoaçantes vestidos seduziam, eram seduzidas, eram maltratadas, eram crianças. Os homens eram carrascos, eram vítimas, eram crianças.

Nas peças de Pina Bausch, a vida era presença de morte. Mas a vida era também presença de inocência. Nos episódios em que aqueles homens e mulheres perdiam a compostura, atiravam água para cima de si, pegavam no microfone e diziam uma qualquer tontice, eram homens e mulheres que ali podiam ser livres. Havia sempre uma oposição, uma tensão, em cada uma daquelas personagens. Aqueles homens e mulheres, nos seus fatos de cerimónia e nos saltos altos, eram homens e mulheres e eram crianças ao mesmo tempo. Eram perversos e eram pueris. Eram subjugados e subjugavam.

Assim começava o texto que escrevi a 1 de Julho de 2009, publicado nessa semana no suplemento *Actual* do jornal *Expresso*, numa reacção emotiva ao anúncio da morte de Pina Bausch a 30 de Junho. A sensação era de estranheza perante o desaparecimento de alguém que construía um mundo artístico tão palpitante de vida. Por isso a morte estava tão presente, mas não parecia possível que lhe tocasse a ela.

No ano anterior, em Lisboa, as pessoas tinham-lhe feito uma declaração de amor, ao encher as salas do Teatro São Luiz e do Centro de Cultural de Belém para ver os espectáculos, assistir a conversas sobre ela, e ver os filmes. Essa reacção efusiva, e que em muito ultrapassou o universo dos amantes da dança, reforçou a convicção que tinha desde que vira os primeiros espectáculos de Pina Bausch, na temporada que por cá passou em 1994: a força simbólica e artística do seu universo não me abalara apenas a mim, mas chegara às pessoas, a todas as pessoas que a iam descobrindo e que, tal como os bailarinos que com ela dançavam, antes de serem outra coisa qualquer, eram pessoas. Num mundo em que, primeiro, cada pessoa se define pelo que faz, Pina Bausch tinha o dom de convocar para o palco e para a plateia PESSOAS, de preferência com o desejo de abandonarem uma atitude passiva em relação a qualquer aspecto do existir e de serem plenas CIDADÃS de direito. É uma mudança extraordinária. Por isso, nesse mesmo ano, dei início ao projecto de escrever um livro sobre Pina Bausch. Nunca pretendeu ser uma biografia. Nunca pretendeu ser um ensaio. Nunca pretendeu ser um documento de fixação estruturado numa linha recta dos factos que a ligavam a Portugal. Pareceu-me sempre que fazer algo sobre Pina Bausch que fosse apenas uma coisa seria sempre demasiado redutor. É sempre redutor, o que quer que se escreva sobre um grande ser. Mas a mínima justiça possível, na minha perspectiva, e tendo em conta o espírito que encontro na vida e na obra de Pina Bausch, seria escrever algo que se deixasse levar por ela, por uma combinação irregular de fragmentos, de histórias, de possibilidades diversas e por vezes contraditórias de leitura, e acima de tudo

convocasse muitas vozes. Nesse mesmo ano, comecei a fazer entrevistas e a primeira que fiz foi a Jorge Salavisa, então director do São Luiz e um dos responsáveis – juntamente com António Mega Ferreira – por termos tido Pina Bausch de volta com um vasto programa nesse ano, que resultou na despedida em palco, quando dançou pela última vez *Café Müller*. Mal sabíamos nós.

Sabia que partilhava com Salavisa, cada um a seu modo, uma muito grande admiração pela obra de Pina. Ele conheceu-a pessoalmente. Eu tinha andado a fazer-lhe esperas no hotel onde estava hospedada em 1994, a tentar romper o silêncio em que tendia em mergulhar, sem dar entrevistas à imprensa. Então, era uma jovem jornalista do *Blitz*. Consegui que me pronunciasse algumas palavras num camarim da Fundação Calouste Gulbenkian, instantes antes de um espectáculo, e novamente em 1998, quando estreou em Lisboa *Masurca Fogo*, com a cumplicidade do mesmo informador especial da ocasião anterior (obrigada, Carlos Moura!), consegui mais umas palavras, uns olhares umas vezes distantes outras penetrantes, e muita hesitação numa breve conversa nos bastidores do CCB. O mundo literário com que sonhava, pleno de vida, com corpos em tumulto, encontrei-o na obra dela em 1994. E por via dessa descoberta, cheguei à paixão pela dança, e muita paixão pela dança portuguesa. A dança é entre as áreas artísticas aquela que mais nos coloca em confronto connosco próprios. E faz-se numa respiração que é simultaneamente interior e exterior, que é carne, sangue, palpitação, silêncios, lágrimas...

Jorge Salavisa foi o primeiro cúmplice desta história, sem data prevista para edição. Mas a morte de Pina Bausch tornou mais urgente voltar a percorrer as memórias das várias relações com ela, com a sua obra, e nesse caminho descobrir mais ainda sobre a vida e sobre o amor. E também aí, Salavisa surgiu de forma natural como um conselheiro que foi acompanhando com generosidade todo o processo. Nesse sentido, este livro também é para ele.

Depois há todas as outras vozes que ecoam nestas páginas. Para além das vozes lidas – devidamente referenciadas, com tradução de minha autoria, dos livros em língua estrangeira não publicados em Portugal –, há as de todos aqueles que se disponibilizaram para partilhar comigo as suas memórias e as suas ideias sobre o trabalho de Pina Bausch – são todos aqueles cujas citações não são remetidas para uma referência. É importante ressalvar que ficaram muitas vozes de fora, em termos de identificação das suas ideias, ou que algumas foram pouco referenciadas, considerando a importância do seu contributo para este livro. Significa isto que outras pessoas, a partir de cujos conhecimentos e ideias fui construindo os meus sobre a dança, sobre Pina Bausch ou sobre a vida, acabam por estar expressas, porque fundamentam o meu saber, mesmo que não as identifique: Emília Rosa, Gil Mendo, Maria José Fazenda, Daniel Tércio, Maria de Assis, Paulo Ribeiro, Leonor Keil, Vera Mantero, Rui Horta, Rui Tentúgal, António e Laura Galhós.

Este é um livro para pessoas com um profundo desejo e disponibilidade para amar. Na mesma lógica, a sua estrutura organizativa decorre ao sabor irregular de uma experiência amorosa, em que ao amor caberá o período mais longo da nossa existência. Se tivermos sorte.

Muitas histórias e muito material e muitas vozes ficaram de fora. Mas este livro não tem, nem ousa sequer ter, a pretensão de esgotar o universo de questões que o mundo de Pina Bausch suscita. Este livro, e o seu conteúdo, é uma prova de que há esperança, de que temos motivos para lutar para sermos felizes.

Importa reafirmar a espantosa e rica dinâmica criativa e autoral que temos hoje nas artes performativas portuguesas, nomeadamente na dança e que, contrariamente aos ecos do mercantilismo editorial, ainda há paixão pelos livros. Este é prova disso mesmo e só foi possível pela dedicação de Duarte Bárbara, editor, e de Rita Almeida Simões, revisora. Porque, como talvez possamos aprender com Pina Bausch, o que faz realmente a diferença são as pessoas.

"O convite que nos faz Claudia Galhós a aproximarmo-nos dela, a conhecê-la e a descobri-la, desde a menina Philippina à reconhecida Pina Bausch, é de um imenso valor e permitirá continuar a compreender a influência do *tanz-theatre* e do olhar bauschiano na dança e na arte. Também a relação com Claudia Galhós foi sendo de continuidade e de partilha. Sustentada pela dança, é certo, e pelo cruzamento constante dos nossos caminhos, mas também, e muito, pelas longas conversas em redor das memórias, das experiências e dos sentimentos que tínhamos no encontro comum que era (é) Pina Bausch. Essas horas de conversa reencontro-as aqui, neste livro. E volto assim a cada peça e a cada movimento de Pina, volto também a cada momento meu, a cada repercussão da sua presença na minha vida enquanto pessoa e enquanto programador. Pina continua a questionar-me.
«Como és quem és?»**"**

Jorge Salavisa
***in* Prefácio**

Capa: Rui Garrido
Fotografia de Capa: José Frade
Fotografia da Autora: Miguel Ribeiro Fernandes